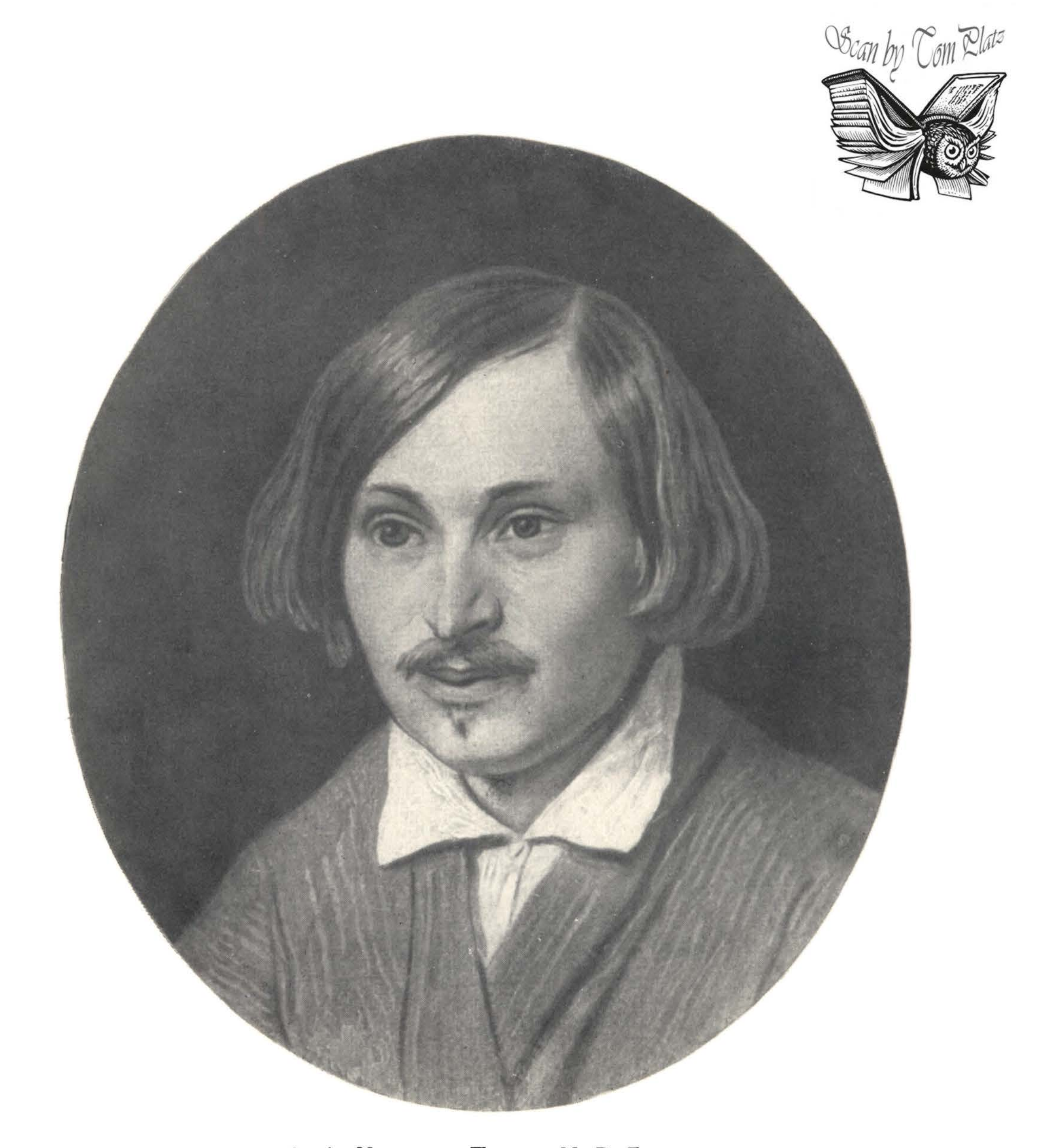
ГОГОЛЬ В КРУГУ ХУДОЖНИКОВ

Н. Машковцев

ГОГОЛЬ
В КРУГУ
ХУДОЖНИКОВ

Искусство



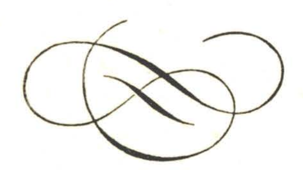
А. А. Иванов. Портрет Н. В. Гоголя

Масло. 1841

Русский музей

Н. Г. Машковцев

ГОГОЛЬ В КРУГУ ХУДОЖНИКОВ



Очерки

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

·*Искусство*·

Москва·1955

Предисловие

Тема настоящих очерков — творческие взаимоотношения Гоголя и современных ему художников. Естественно, что рассматриваются прежде всего произведения Гоголя, его письма и статьи, касающиеся живописи, и произведения художников, безусловно ему близких по своим художественным взглядам,— А. Г. Венецианова и Александра Иванова.

Имя Венецианова до сих пор никак не связывалось с именем Гоголя. Наличие портрета писателя, налитографированного Венециановым, до сих пор не привлекало внимания. Исследователи ограничивались только констатацией этого факта. Дружба Гоголя и Александра Иванова пользуется более широкой известностью, о ней упоминают все биографы как писателя, так и художника, однако и здесь базой для всех суждений является только переписка между Гоголем и А. Ивановым, которая, конечно, не в состоянии осветить этот важный вопрос сколько-нибудь полно хотя бы потому, что переписки, естественно, не было, когда писатель и художник жили в одном городе и общались непосредственно. Почти все исследователи ограничивались только письмами и статьей Гоголя «Исторический живописец Иванов» и вовсе не учитывали тех художественных произведений, которые были созданы в годы знакомства Иванова с Гоголем.

Настоящая книга является попыткой восполнить эти пробелы.

Я надеюсь, что читатели не посетуют на меня за включение в книгу двух ранее напечатанных работ — «История портрета Гоголя» («Работа Иванова над портретом Гоголя») и «Иконография Гоголя». Без первой

статьи была бы совершенно не полна картина творческих взаимоотношений Гоголя и Иванова. В статью я внес фактические поправки. Вторая статья была опубликована как пояснительный текст к альбому фотографий с прижизненных портретов Гоголя. Тираж издания был крайне ограничен. В связи с новыми материалами статья подверглась некоторой переработке.

Литература, касающаяся взаимоотношений писателя с художниками, крайне незначительна. Статья Шенрока «Гоголь и русские пенсионеры в Риме» [1] является пересказом переписки Гоголя и Иванова, трактуемой как памятник дружественных отношений писателя и художника.

Специально тему отношений Гоголя и Иванова разбирала в своей статье Е. Некрасова [2]. Но она опиралась только на их переписку; при этом ей были известны далеко не все письма Иванова. Самым важным недостатком ее работы было то, что и она вовсе не касалась произведений Гоголя и Иванова, и потому совсем в стороне остался вопрос об их взаимном творческом влиянии.

Исследование, принадлежащее перу А. А. Назаревского [3], посвященное эстетике Гоголя, почти игнорирует те художественные произведения самого Гоголя, которые отразили в своей сумме его взгляды на искусство. Образцы живописи, на которой, по мнению А. А. Назаревского, строилась эстетика Гоголя, исчерпываются картинами Карла Брюллова и Александра Иванова. Так как автор рассматривает лишь материал, лежащий на самой поверхности, то вполне естествен вывод, который он делает: «Гоголь оказывается вполне человеком своего времени; и вообще, что касается живописи, то Гоголь на первых порах недалеко ушел в понимании ее задач от всех кругов тогдашнего общества, которые так или иначе были причастны к искусству». Только невнимание к произведениям Гоголя и совершенно неверное представление о какой-то единой эстетике, будто бы принятой «тогдашним обществом», могут объяснить такой вывод.

---

[1] В. Шенрок, Н. В. Гоголь и пенсионеры С.-Петербургской Академии в Риме, в конце тридцатых и начале сороковых годов, «Артист», кн. 11—12.

[2] Е. Некрасова, Н. В. Гоголь и А. Иванов. Их взаимные отношения, «Вестник Европы», 1883, № 12, стр. 611—654.

[3] А. А. Назаревский, Гоголь и искусство. Киев, 1910, оттиск из «Известий Киевского университета».

А. Киселев в статье «Типы русских художников в произведениях Гоголя» [1] констатирует наличие академической эстетики у раннего Гоголя, затем уступившей место под влиянием брюлловского «Последнего дня Помпеи» романтическим воззрениям. Гоголь, по словам автора, не держался за свою первоначальную академическую эстетику, впитав ее, так сказать, по инерции и будучи внутренне к ней совершенно безразличным. «Увлечение картиной Брюллова,— пишет Киселев,— а впоследствии картиной Иванова, доказывает как нельзя лучше внутренний индифферентизм к этим (то есть академическим.— *Н. М.*) воззрениям и всю чуткость его художественных восприятий, его горячую отзывчивость на свежие явления в искусстве, опрокидывающие его старую веру».

Единственно, что здесь верно,— это констатация большой чуткости писателя к явлениям живописи. Но странно, что, по мнению Киселева, эта чуткость у Гоголя проявилась только в связи с «Последним днем Помпеи», как будто бы только Брюллов открыл Гоголю глаза на живопись. Автор, следовательно, предполагает, что знакомство Гоголя с живописью началось только в августе 1834 года, когда в залах Академии художеств была выставлена картина Брюллова «Последний день Помпеи», а до того времени Гоголь не проявлял активного интереса к живописи, питаясь «общепринятыми» академическими взглядами.

Действительно, в 1834 году Гоголь опубликовал свою статью о картине Брюллова «Последний день Помпеи». Эта картина была ярчайшим проявлением романтизма в русской живописи. Она поражала зрителей своей драматической напряженностью, дотоле невиданной, небывалой в русском искусстве. Блеск виртуозного исполнения, сила колорита и световых эффектов вполне соответствовали ее волнующему содержанию. По своему мастерству она долго оставалась недосягаемой вершиной в истории русской живописи.

Статья Гоголя написана с восторгом, захватывающим читателя. Она глубоко передает всю взволнованность чувства. Гоголь нашел слова, воссоздающие зрительный образ картины, нашел слова, способные передать краски, свет и пластическую красоту человека в творении Брюллова. Утверждая, что искусство (живопись) на протяжении конца XVIII и на-

---

[1] А. Киселев, Типы русских художников в произведениях Гоголя, «Артист», 1894, кн. 12 (№ 44).

чала XIX века не произвело ничего «полного и колоссального», постигнув, однако, освещение, придающее силу и единство живописи, Гоголь называл картину Брюллова «полным, всемирным созданием» [1]. «Его фигуры прекрасны при всем ужасе своего положения. Они заглушают его своею красотою» [2]. В этом Гоголь видел главную идею картины. Содержание же статьи несравненно шире, так как Гоголь касается в ней общих вопросов живописи, весьма точно определяя ее состояние в 20—30-х годах XIX века. В первый раз в жизни принявшись за художественную критику, Гоголь обнаружил необыкновенное умение находить словесное выражение сложнейшим живописным впечатлениям. То, что написано Гоголем в статье о «Последнем дне Помпеи», по образности и по глубине проникновения не идет ни в какое сравнение с уровнем тогдашней художественной критики.

Воздействие живописных образов Брюллова справедливо видели в яркой исторической живописи «Тараса Бульбы».

Личное знакомство Брюллова и Гоголя состоялось не скоро. Гоголь переехал в Петербург в 1829 году. Брюллов в это время был уже в Италии. Он вернулся в Петербург только в мае 1836 года и, повидимому, вскоре же уехал в Псков. Гоголь отправился за границу 6 июня того же года. Нет никаких свидетельств, что они встречались на протяжении этого короткого промежутка времени. В 1839—1840 годах Гоголь был в России, но в Петербург не заезжал. Он появился в Петербурге только в начале октября 1841 года. Возможно, что именно тогда и состоялось их знакомство. Брюллов был в зените своей славы. Однако Гоголь вряд ли сохранил тот юношеский восторг, которым пропитан его гимн картине Брюллова. Ряд бытовых обстоятельств должен быть принят во внимание. Так, в одном из писем Гоголь упоминает имя Брюллова в связи с крайне несимпатичной ему личностью Н. Кукольника, в компанию которого входил Брюллов. В Петербурге ходили рассказы о моральной распущенности Брюллова. Вряд ли мог положительно отнестись Гоголь и к обширной деятельности Брюллова как светского портретиста, о чем всегда так отрицательно отзывался и Иванов.

---

[1] Н. В. Гоголь, Полное собрание сочинений, Изд-во Академии наук СССР, 1940—1952, т. VIII, стр. 109. Ниже всюду цитируется это издание.

[2] Там же, стр. 111.

Идея неразрывности эстетических взглядов и морального поведения художника, лежащая в основе эстетических взглядов Гоголя, не могла получить никакого подкрепления в том, что Гоголь мог тогда знать о Брюллове.

Между тем все суждения об эстетике Гоголя покоятся только на его статье о знаменитой картине Брюллова и известном письме к Виельгорскому об Александре Иванове и потому, естественно, страдают не только ограниченностью, но порой и просто неверными выводами.

На протяжении своей жизни в письмах, статьях и литературных произведениях Гоголь не раз возвращался к вопросу о значении искусства и цели творческой работы художника. По мнению Гоголя, искусство служит не для праздной забавы, не является роскошью и украшением, а глубоко входит в человеческую жизнь, содействуя ее преобразованию и воспитывая людей.

Художник был для Гоголя человеком необыкновенным, обладателем особого, высокого дара, творцом. В произведениях искусства Гоголь чувствует огромные силы, в них заключенные, силы правды или лжи, добра или зла [1]. Правдивость есть органическое свойство, присущее подлинному художнику. Правда — это цель его искусства.

Когда художник кончил свою работу, произведение искусства вступает в жизнь, несет в мир заключенное внутри него содержание. Вот почему так велики обязательства художника перед народом, так велика ответственность за все то, что он вносит своими творениями в жизнь.

В свете такой постановки вопроса исключительное значение приобретает отыскание источников, которыми питалось раннее творчество самого Гоголя в период создания «Портрета» и «Невского проспекта», и в особенности тех материалов, на основе которых возникла вторая, «римская», редакция «Портрета».

Для этого оказалось необходимым с возможной полнотой установить ту реальную среду, наблюдения над которой были использованы Гоголем в этих двух повестях.

Я обратился к изучению петербургского периода творчества Гоголя в надежде, что, заново перечитав его произведения, переписку и мемуар-

---

[1] «Ну, брат, состряпал ты чорта»,— говорит в повести «Портрет» приятель художнику, написавшему портрет ростовщика. Гоголь, т. III, стр. 132.

ную литературу, я смогу извлечь из всей совокупности этого материала ответ на поставленный вопрос.

Повести о художниках, написанные Гоголем в 1833 и 1834 годах, то есть за два года до его отъезда за границу, обнаруживают, что Гоголь не только знал быт художников и техническую сторону их профессии, но и, что гораздо важнее, глубоко понимал суть живописи и именно на том существенном этапе ее развития, который она переживала в 20—30-х годах прошлого века в России.

Художники, изображаемые Гоголем в «Портрете» и «Невском проспекте», чрезвычайно типичны для своего времени. Убедительно и правдиво Гоголь рисует их образы.

Изображение борьбы художественных мировоззрений, деятельности художников, их отношения к труду, к заказчикам и потребителям их искусства — вот что составляет содержание указанных повестей. В напряженной драматической остроте положений, в которые автор ставит своих героев, обнаруживается его страстная заинтересованность в них, в их судьбе. Он с сердечной симпатией утверждает одно и горячо отрицает другое, потому что все эти вопросы были самыми близкими ему вопросами моральных основ творчества.

Главные действующие лица «Портрета» и «Невского проспекта» — художники. Обе повести, и особенно «Портрет», изобилуют такими деталями художнического быта, которые не могли быть ниоткуда заимствованы Гоголем и являются несомненным результатом его личных, непосредственных наблюдений. Обе повести породили весьма значительную литературу, но она посвящена по преимуществу формальному анализу их фабул и общим выводам.

Искусство и художественная среда, окружавшая Гоголя в те годы, никогда не рассматривались как материал, служивший натурой для этих произведений. Оставляя в стороне исследование фабулы, я обратился к изучению той художественной среды, которая могла питать тогда творчество Гоголя.

Гоголь и Венецианов

Без особенного труда обнаруживаются факты, свидетельствующие о непосредственном соприкосновении Гоголя с миром художников. Но они не связывались с произведениями Гоголя и потому доселе представлялись незначительными и неясными. Как известно, сам Гоголь занимался рисованием. «Я всегда чувствовал,— писал он,— маленькую страсть к живописи» [1]. Еще недавно Гоголю приписывались три рисунка к заключительной сцене «Ревизора» (Киевский музей русского искусства). Они очень выразительны, вполне соответствуют характеристикам персонажей комедии и весьма точно иллюстрируют заключительную немую сцену. Но когда сравниваешь их с достоверными рисунками Гоголя, то становится совершенно ясно, что они исполнены не Гоголем, а каким-то другим, несравненно более опытным художником, умевшим придавать человеческому лицу выражение, соответствующее моменту, и рисовать фигуры людей в движении. Рисунки самого Гоголя не выходят за рамки неопытного любительства. И хотя Гоголь, по его собственным словам, занимался по вечерам в Академии художеств, хотя впоследствии вместе с Жуковским рисовал акварелью виды Рима [2], но никаких профессиональных навыков его рисовальные

[1] Статья «Несколько слов о Пушкине», напечатанная в «Арабесках» (1834). См. Гоголь, т. VIII, стр. 53.

[2] См. письмо к А. С. Данилевскому от 5 февраля 1839 г. Рим. Гоголь, т. XI, стр. 197.

опыты не обнаруживают. Правда, Гоголь только один раз в письме к матери упоминает о своих занятиях в Академии, не сообщая никаких подробностей. Зато в том же письме он распространяется о высоких нравственных достоинствах академической профессуры: «. . .какая скромность при величайшем таланте! Об чинах и в помине нет, хотя некоторые из них статские и даже действительные советники. В классе, который посещаю я три раза в неделю, просиживаю два часа; в семь часов прихожу домой. . .» [1]

В крайне общих выражениях Гоголь описывал и выставку, открывшуюся в залах Академии художеств в сентябре 1830 года: «С 23-го сентября Академия художеств открыла выставку произведений своих за три прошедшие года. Это для жителей столицы другое гулянье: около тридцати огромных зал наполнены были каждый день до 27 числа толкающимися взад и вперед мужчинами и дамами, и здесь встречались такие, которые года по два не видались между собою. С 27 числа Академия открыта и для простого народа» [2]. И хотя он сам был на выставке, но в письме не называет ни одной картины, ограничившись беглыми замечаниями о посетителях. Но это вовсе не значит, что он ничего не запомнил из виденного. В дальнейшем будут приведены доказательства, что он не только запомнил, но и использовал виденное.

Упоминаний имен художников почти не встречается в биографии Гоголя за тот период. Может даже составиться впечатление, что он вовсе был чужд этому кругу. Правда, в письме к своему другу М. А. Максимовичу Гоголь упоминает о художнике украинце, которого он разыскивал, чтобы заказать ему «национальную виньетку» к «Украинским народным песням», издание которых затеял Максимович. Однако художник «пропал как в воду», по выражению Гоголя, и так и не был им разыскан.

Видимо, это был А. Н. Мокрицкий, появившийся в Петербурге в 1830 году, затем в 1832 году исчезнувший и потом вновь возвратившийся в Петербург и ожидавший приезда Брюллова у подножия его творения, то есть примерно в 1835 году. Отчаявшись найти Мокрицкого, Гоголь все же кому-то заказал эту виньетку, но этот не названный Гоголем

---

[1] Письмо к М. И. Гоголь, 1830, июня 3, С.-Петербург. Гоголь, т. X, стр. 179.

[2] Гоголь, т. X, стр. 184—185. Описание выставки см. «Северная пчела», 1830, № 123.

художник, по словам писателя, «наляпал каких-то чухонцев и так гадко, что я посовестился вам посылать»[1]. Это упоминание о художниках — единственное в письмах того времени.

Обосновавшись в Петербурге, Гоголь прежде всего постарался разыскать своих земляков. В том же цитированном письме к матери он пишет: «...иду к кому-нибудь из своих знакомых на вечер,— которых у меня таки не мало. Верите ли, что одних однокорытников моих из Нежина до 25 человек»[2]. Потом, когда Гоголь обзавелся своей квартирой, он начал у себя устраивать чайные вечера. Земляки украинцы преобладали среди его гостей. В дневнике академика А. В. Никитенко под 22 апреля 1832 года есть такая запись: «Был на вечере у Гоголя-Яновского, автора весьма приятных, особенно для малороссиянина, «Повестей пасечника Рудого Панька». Это молодой человек лет 26, приятной наружности. В физиономии его, однако, доля лукавства, которая возбуждает к нему недоверие. У него застал я человек до десяти малороссиян, все почти воспитанников нежинской гимназии. Между ними никого замечательного»[3].

Литератор П. В. Анненков начал бывать на этих вечерах только после переезда Гоголя на новую квартиру, в дом Лепена на Малой Морской, где писатель поселился в августе 1833 года, возвратившись с дачи.

«Гоголь,— пишет Анненков,— жил... на дворе, в двух небольших комнатах, и я живо помню темную лестницу квартиры, маленькую переднюю с перегородкой, небольшую спальню, где он разливал чай своим гостям, и другую комнату, попросторней, с простым диваном у стены, большим столом у окна, заваленным книгами, и письменным бюро возле него»[4].

Описывая вечера у Гоголя, Анненков совершенно убедительно объясняет цель, которую преследовал хозяин, приглашая гостей: «Никогда, однако ж, даже в среде одушевленных и жарких прений, происходивших в кружке по поводу современных литературных и жизненных явлений, не покидала его лица постоянная, как бы приросшая к нему, наблюдательность»[5]. «Для Гоголя как здесь, так и в других сферах жизни

---

[1] Письмо датировано 12 декабря 1832 г. Гоголь, т. X, стр. 249.

[2] Гоголь, т. X, стр. 179.

[3] А. В. Никитенко, Моя повесть о самом себе, т. I, Спб., 1904, стр. 222.

[4] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Л., 1928, стр. 54.

[5] Там же, стр. 60.

ничего не пропадало даром. Он прислушивался к замечаниям, описаниям, анекдотам, наблюдениям своего круга и, случалось, пользовался ими. В этом, да и в свободном изложении своих мыслей и мнений круг работал на него» [1].

По словам Анненкова, Гоголь «...мог проводить целые часы с любым конным заводчиком, с фабрикантом, с мастеровым, излагающим глубочайшие тонкости игры в бабки, со всяким специальным человеком, который далее своей специальности и ничего не знает. Он собирал сведения, полученные от этих людей, в свои записочки... и они дожидались там случая превратиться в части чудных поэтических картин. Для него даже мера уважения к людям определялась мерой их познания и опытности в каком-либо отдельном предмете. При выборе собеседника он не запинался между остроумцем, праздным, даже, пожалуй, дельным литературным судьею и первым попавшимся знатоком какого-либо производства. Он тотчас становился лицом к последнему» [2].

Так изучал Гоголь «натуру», до корня исследуя каждое явление жизни, каждую новую профессию и каждого мастера в своем деле. До поры до времени он складывал эти наблюдения в запасы памяти, но когда зародившийся сюжет требовал соответствующей пищи, то Гоголь, естественно, направлял свое внимание к определенной сфере, искал соответствующую натуру и, найдя таковую, умел взять от нее все, что ему было нужно. Таково, по словам Анненкова, происхождение сюжетов «Шинели» и «Записок сумасшедшего». Так, несомненно, было и с «Невским проспектом» и с «Портретом».

Зарождение сюжета «Невского проспекта» исследователи Гоголя видят в двух отрывках повести «Страшная рука», датируемых 1831—1832 годами. Героем там выступает бедный студент из Дерпта, приехавший в столицу искать занятий. Эти короткие отрывки, незначительные по своему объему, дают лишь исходную ситуацию. Гоголь не закончил начатой повести и вернулся к новой разработке сюжета только в 1833 году. Время этой новой работы уточняет письмо В. Ф. Одоевского к Пушкину,

---

[1] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Л., 1928, стр. 61.

[2] Там же, стр. 63. «...свои записочки». Ранние записные книжки Н. В. Гоголя, в частности, относящиеся к работе над «Невским проспектом» и «Портретом», не сохранились.



К. А. Зеленцов. В комнатах
Масло

в котором Одоевский предлагал поэту принять участие в замышляемом (очевидно, совместно с Гоголем) альманахе «Тройчатка», содержание которого должно было составиться из трех повестей трех авторов: самого Одоевского, описывающего гостиную, Рудого панека (sic!), то есть Гоголя, описывающего чердак, и, наконец, Пушкина («г. Белкина»), которому Одоевский предлагал «взять на свою ответственность погреб»[1]. Пушкин ответил отказом; инициаторы альманаха хотели переименовать его в «Двойчатку», но и «Двойчатка» почему-то не состоялась.

В. В. Гиппиус связал письмо Одоевского с начальной редакцией «Портрета», где чердак упоминается как жилище Черткова[2].

Осенью 1833 года сюжет «Портрета» уже существовал, и Гоголь его разрабатывал. Необходимо иметь в виду, что черновые редакции «Порт-

[1] См. В. Гиппиус, Гоголь, М., 1931, стр. 74.

[2] До начала лета 1833 года сам Гоголь обитал на чердаке (в доме Демута-Малиновского).

рета» и «Невского проспекта» находятся в одной тетради и тексты идут, перебивая друг друга. Это показывает, что работа над ними шла у Гоголя параллельно.

Как это будет видно из дальнейшего, «Портрет» и «Невский проспект» составляют как бы диптих, обе половины которого образуют единую композицию, одновременно задуманную и исполненную.

Герои обеих повестей родственны друг другу. Оба только что кончили Академию художеств и начинают самостоятельную жизнь. Оба — художники, которых объединяет общая профессия и общая среда. Они ровесники между собой и почти ровесники автору. Но на этом и кончается сходство. Их характеры и судьба совершенно противоположны; но, может быть, именно это сходство возраста и резкое различие характеров, задуманное Гоголем, помогало ему в процессе работы находить такие разительно противоположные черты для их характеристик.

Осенью 1833 года в залах Академии открылась очередная (как всегда, через три года) выставка, чрезвычайно богатая экспонатами. На выставке были представлены и ученики Венецианова [1]. Там находилась картина К. А. Зеленцова, изображавшая мастерскую живописца П. В. Басина со стариком натурщиком, сидящим на подставке, хозяином мастерской, стоящим за мольбертом, и гостями. В числе гостей изображены график В. П. Лангер, автор виньеток, служивших титульными листами альманаха «Северные цветы», конференц-секретарь Академии художеств В. И. Григорович и скульптор П. К. Клодт, автор конных групп на Аничковом мосту. Стены мастерской почти сплошь увешаны итальянскими пейзажами Басина. У правой от зрителя стены мастерской стоит большая статуя Психеи,— вероятно, отливок скульптуры Торвальдсена. Замечательно, что тема Психеи, характерная для академического искусства, вошла в композицию гоголевской повести «Портрет».

Вероятно, впечатления выставки и, возможно, завязавшиеся на ней знакомства послужили тем решительным толчком, который обратил внимание Гоголя к художникам и к живописи. На выставке, в кругу художников, Гоголь мог наслушаться всевозможных рассказов из их жизни. Легко можно себе представить, с каким искусством наводил он разговор на заинтересовавшие его темы.

---

[1] См. «Русский художественный архив», 1892, стр. 105.

Пока невозможно установить, когда и в силу каких обстоятельств студент из Дерпта превратился в повести Гоголя в художника. Всего вероятнее, что это произошло после встречи Гоголя с каким-то художником, мастером своего дела, который ввел писателя в совершенно новую для него область, очевидно, не открывшуюся еще для него в связи с собственными занятиями в Академии художеств и посещением выставок. И Гоголь вошел в этот новый мир, реальная жизнь которого не только дала внешний сюжет, его обстановку и развитие, но и легла в основу содержания упомянутых повестей.

В 1830 году, через два года после переезда Гоголя в Петербург, там же появился будущий художник, А. Н. Мокрицкий. Он также принадлежал к числу «однокорытников» Гоголя[1]. О знакомстве Мокрицкого с Гоголем упоминал В. Г. Перов, учившийся в 50-х годах в Московском училище живописи и ваяния, где преподавал тогда Мокрицкий.

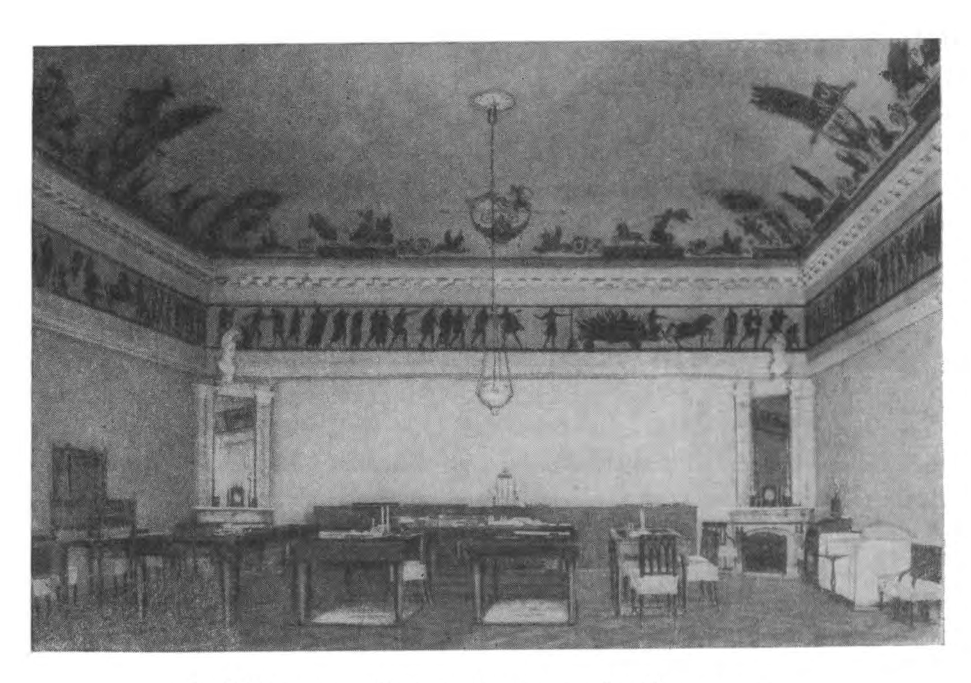
Как художник и преподаватель Мокрицкий не оставил почти никаких следов. Но ему принадлежат несколько статей, которые по важности содержащегося в них фактического материала должны быть причислены к первоисточникам по истории русского искусства. По приезде в Петербург Мокрицкий сначала поступил учеником к Венецианову, но затем, после возвращения Брюллова из Италии, изменил своему первому учителю, перешел в Академию и на всю жизнь остался восторженным почитателем «великого Карла». Как о первом, так и о втором своем учителе Мокрицкий оставил содержательные и достоверные воспоминания. Статья

---

[1] Комментаторы X тома Полного собрания сочинений Гоголя предполагают, что Гоголь встретился в Петербурге с Мокрицким в 1833 и даже в 1831 году. Имена Кукольника и Базили встречаются в письмах Гоголя начала 1827 года (т. X, стр. 88). Редкин П. Г. (1808—1891) — товарищ Гоголя по гимназии высших наук, с 1828 года был за границей, в 1835 году получил ученую степень доктора права и был назначен в Московский университет читать энциклопедию права (т. X, комментарии, стр. 483).

«В 1835 г. Мокрицкий собирался работать над групповым портретом Н. Кукольника, Редкина, Гоголя и К. М. Базили (издавшего описание своего путешествия в Константинополь, иллюстрированное К. Брюлловым), задумав написать их за чтением». (О. Лясковская, Карл Брюллов, М.—Л., 1940, стр. 74.)

Судя по письму Гоголя к Погодину, Редкин выехал из Петербурга в Москву для занятия должности в Московском университете не ранее 23 июля 1834 года. В этом письме Гоголь сообщает, что Редкин только что вернулся из-за границы (т. X, стр. 333).



Л. С. Плахов. Кабинет Александра I в Зимнем дворце
Масло. 1830

о Венецианове имеет исключительное значение, как почти единственный аутентичный источник сведений об этом художнике.

Значительную часть «Воспоминаний о Брюллове» составляют выдержки из дневника, который, очевидно, вел Мокрицкий и во время своего пребывания на квартире Брюллова. Живя совместно с Брюлловым, Мокрицкий стал свидетелем всех событий жизни великого художника. Отдельные фразы и слова Брюллова воспроизведены Мокрицким, повидимому, совершенно точно, под свежим впечатлением разговоров, как дневниковые записи. Воспоминания о Венецианове носят иной характер. Цитаты из дневника там отсутствуют [1]. Но этот момент не снимает

[1] Однако «Дневник» Мокрицкого, находящийся в Третьяковской галлерее и до сих пор не опубликованный, был начат задолго до поступления Мокрицкого к Брюллову.

значения воспоминаний. Они достаточно обстоятельно и точно излагают эволюцию живописи самого Венецианова и те идеи, которые легли в основу его системы преподавания. Статья Мокрицкого была опубликована в «Отечественных записках» в 1857 году, через десять лет после смерти Венецианова и через двадцать четыре года после вступления Мокрицкого в число его учеников. Невозможно себе представить, чтобы память его могла сохранить с таким совершенством и факты и особенно слова его первого учителя, тем более что начиная с 1836 года Мокрицкий испытывал на себе несравненно более впечатляющее влияние Брюллова. То, что написал Мокрицкий о Венецианове, сказано с такой сочувственной теплотой и таким глубоким пониманием метода его живописи, которые могли быть только у ученика Венецианова, но не у страстного последователя Брюллова. Возможно, и здесь в основе лежали несохранившиеся дневниковые записи. Много позднее, вспоминая о преподавании Мокрицкого в Московском училище живописи и ваяния, Перов говорил, что Мокрицкий заполнял свои уроки восторженными рассказами о Брюллове, ни разу, повидимому, не вспомнив Венецианова [1].

Очутившись в столице, юный Мокрицкий поспешил разыскать Гоголя как земляка и «однокорытника», к тому времени уже достаточно известного. Вполне вероятно, что через Мокрицкого осуществилось и личное знакомство Гоголя с Венециановым. Возможно также, что рассказы Мокрицкого, излагавшего учение Венецианова, возбудили в Гоголе интерес к живописи и желание лично познакомиться с первоисточником, и это желание осуществилось с тем большей легкостью, что Венецианов давно уже был поклонником своеобразной музы Гоголя.

Еще в 1832 году в письмах Венецианова к бывшему цензору в отставке В. Г. Анастасевичу [2] (кстати сказать, киевлянину по рождению) дважды упоминаются «Вечера на хуторе близ Диканьки». В письме от 10 августа 1832 года Венецианов просит Анастасевича одолжить для

---

[1] В «Автобиографии» А. Н. Мокрицкого о Венецианове нет ни слова. См. «Художественный журнал», 1880, стр. 1.

[2] В книге Н. В. Здобнова «История русской библиографии до начала XX века» (изд. 2, Изд-во Академии наук СССР, М., 1951) дана обширная характеристика В. Г. Анастасевича как ученого-библиографа и свободомыслящего человека, чем существенно обогащается наше представление об окружении Венецианова в 20-х—30-х годах.

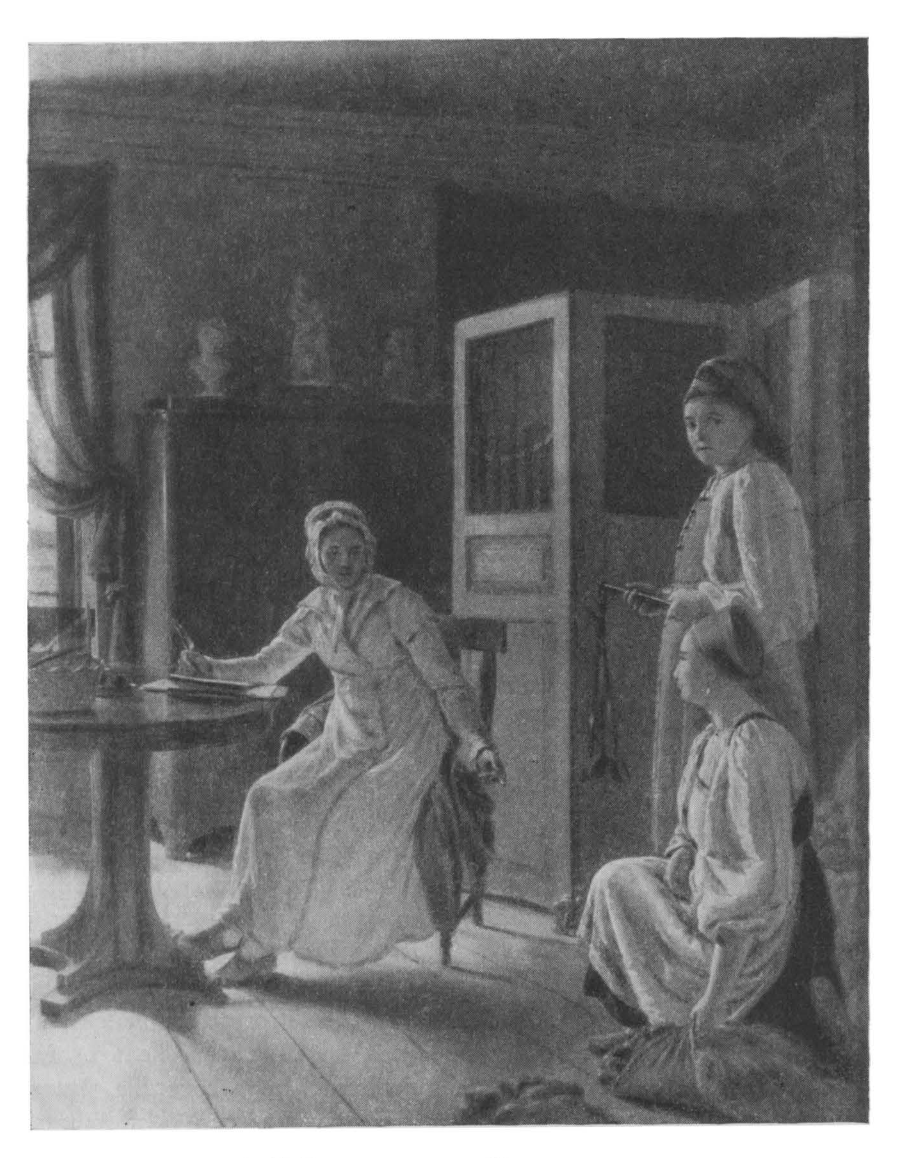
кого-то эту, очевидно, им рекомендуемую книгу. Видимо, тогда «Вечера на хуторе» были предметом разговоров в их кругу: называя книгу, Венецианов даже не упоминает имени автора, очевидно, хорошо известного адресату. Речь идет, повидимому, о второй части «Вечеров», которая вышла в свет весной 1832 года и летом была еще литературной новинкой. Еще раз Венецианов упоминает о той же книге в письме (также Анастасевичу) от 19 сентября того же года, прося на этот раз книгу для А. А. Краевского.

Эти письма непреложно свидетельствуют о большом интересе художника к творениям Гоголя. Причиной, очевидно, является народная тематика Гоголя, родственная Венецианову. Возможно также, что Гоголь возбуждал особенный интерес Венецианова как писатель, приехавший с Украины; к выходцам с Украины Венецианов тяготел, может быть, потому, что его отец происходил из Нежина, а может быть, продолжая линию, усвоенную в мастерской В. Л. Боровиковского, который деятельно поддерживал земляческие связи.

Но и помимо Мокрицкого у Венецианова было достаточно общих с Гоголем знакомых. Далеко не полный их перечень включает имена В. И. Григоровича[1] (с которым Венецианов был знаком, но вряд ли особенно близок, так как Григорович поддерживал академическое течение, враждебное Венецианову), кн. В. П. Кочубея, в доме которого бывали и Гоголь и Венецианов, П. П. Свиньина — дипломата и журналиста, издателя «Отечественных записок», художника-любителя, ревностного собирателя «Русского музеума», наконец Г. И. Спасского — горного инженера по образованию, крупного ученого, исследователя Сибири и Черноморского края. К отдельным персонажам этого круга я обращусь позднее, но имя Спасского помогает расшифровать письмо Венецианова к тому же Анастасевичу от 23 декабря 1833 года.

Вечный хлопотун и благожелатель художественной молодежи, Венецианов нуждался в совете Анастасевича по делу некоего Серебрякова, художника, который домогался места учителя рисования где-нибудь «в дальних губерниях» России. Предполагая застать Анастасевича у кого-

[1] Василий Иванович Григорович (1786—1865) — конференц-секретарь Академии художеств (с 1829 года) и секретарь Общества поощрения художников, писатель, издатель «Журнала изящных искусств» (1823—1825). Среди писем Гоголя сохранилось его новогоднее письмо к Григоровичу от 1 января 1833 года.



А. Г. Венецианов. Утро помещицы
Масло. 1823

либо из общих знакомых, Венецианов побывал в тот день у «Григория Ивановича» (то есть Спасского), а накануне с той же целью был у «Николая Васильевича», в котором есть все основания видеть Гоголя. Ведь если у Гоголя бывали Пушкин, Одоевский и Никитенко, то почему бы не бывать у него Анастасевичу и Венецианову, тем более, что к следующему, 1834 году относится, бесспорно, достоверный памятник личных встреч писателя и художника,— портрет Гоголя, исполненный Венециановым.

В начале 30-х годов слава Венецианова и успех его школы достигали своего апогея. Венецианов занимал тогда в русской живописи самую боевую позицию, противопоставляя свою живопись и связанную с ней систему художественного образования академическому искусству и академической школе обучения. Но ему не под силу было бороться с опытными чиновниками-интриганами; наивно надеялся он на то, что правда, которая ему «явилась», сама завоюет мир.

Следует вспомнить, что Венецианов был учеником В. Л. Боровиковского. В живописи Боровиковского форма обладает исключительной пластической силой, на нее расходуется вся изобразительная сила живописи, которой словно уже не хватает на овладение глубиной пространства.

Боровиковский писал по преимуществу портреты, и Венецианов первые годы ему следовал, но в то же время стремился выйти за ограниченные пределы портретной живописи. Сначала он изображал отдельные типы деревни и города, но почувствовал, что в работах такого рода ему не удается изобразить жизнь широко, показать людей во взаимодействии между собой, в органической связи с окружающей природой и обстановкой, в сфере их собственного бытия. Венецианов хотел представить народную жизнь в конкретных сценах. Он чувствовал, что поставленная им задача может быть решена только в жанровой живописи. Но как раз жанра, за исключением одиночных картин Фирсова и Шибанова, вовсе еще не было в русском искусстве. Целью художника было создание жанровой картины из русского народного быта. Для этого Венецианов углубленно работает над вопросами изображения пространства. Только реалистически трактуя пространство, мог художник показать действие, показать реальную жизнь своих героев. С целью изучения передачи пространства Венецианов трудолюбиво копирует картины, хранящиеся в Эрмитаже. Его поиски получили неожиданное разрешение; на первый взгляд оно кажется случайным.

Толчком к новому движению послужила картина Гране[1], выставленная в Эрмитаже в 1821 году. «Сия картина,— писал Венецианов,— произвела сильное движение в понятии нашем о живописи. Мы в ней увидели совершенно новую часть ее, до того времени в целом не являвшуюся; увидели изображение предметов не подобными, а точными, живыми; не писанными с натуры, а изображающими самую натуру... Некоторые Артисты уверяли, что в картине Гранета фокусное освещение причиною сего очарования, и что полным светом, прямо освещающим, никак невозможно произвести сего разительного оживотворения предметов, ни одушевленных, ни вещественных. Я решился победить невозможность, уехал в деревню и принялся работать. Для успеха в этом мне надобно было совершенно оставить все правила и манеры, двенадцатилетним копированием в Эрмитаже приобретенные, а приняться за средства, употребленные Гранетом,— и они мне открылися в самом простом виде, состоящем в том, чтобы ничего не изображать иначе, чем в натуре является, и повиноваться ей одной без примеси манеры какого-нибудь художника, то есть, не писать картину à la Rembrandt, à la Rubens и проч., но просто, как бы сказать, à la Натура.

Избрав такую дорогу, принялся я писать Гумно[2]».

Но Венецианов более всего был далек от слепого подражания Гране. Он стремился разгадать его метод и применить его для своих собствен-

---

[1] См. Имп. Эрмитаж. А. Сомов, Каталог картинной галлереи, т. III, Спб., 1895, стр. 32, «Внутренний вид хора в церкви капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме». Картина пользовалась большим успехом и была не менее пятнадцати раз повторена художником. Эрмитажный экземпляр был поднесен в 1821 году самим Гране Александру I.

Франсуа Мариус Гране (1775—1849) — французский художник, ученик Константена и Луи Давида. Жил в Риме с 1802 по 1819 год и вторично в Риме и Ассизи с 1822 по 1823 год. Прославился своими архитектурными пейзажами и особенно интерьерами, эффектно освещенными и оживленными человеческими фигурами. Упоминаемая картина датирована 1818 годом и представляет собой одно из многократных повторений основного варианта, выставленного в Салоне в 1819 году и, вероятно, ранее показанного в Риме.

[2] А. Н. Савинов, Алексей Гаврилович Венецианов, «Искусство», М., 1955, стр. 198.



С. К. Зарянко. Вид Белого зала Зимнего дворца
Масло

ных целей, которые он не упускал из виду. Для Гране эффектно освещенный интерьер был самоцелью. Для Венецианова он был лишь средством, давая художнику возможность правдивого изображения явлений русской народной жизни.

Картина Гране натолкнула Венецианова на совершенно самостоятельный опыт. Он не только не захотел подражать Гране, но, взяв деревенское гумно как объект изображения, сам по себе ничуть не похожий на внутренность монастыря, изображенного Гране,— он даже осветил его с противоположной, чем у Гране, стороны, выпилив для этого переднюю стену постройки и тем самым открыв доступ в глубину гумна широкому потоку света. Свою задачу Венецианов поставил и решил вполне самостоятельно.

Венецианов понял, что овладение пространством необходимо для правдивого изображения действительности. По сравнению со всем тем, что было в русской живописи до появления Венецианова, его искусство представляется настоящим торжеством реализма, ставшего благодаря пониманию значения пространства и света несравненно более полным. Академия с ее гипсовым искусством и презрением к обыденной действительности осталась в стороне.

Убедившись после неоднократных попыток в невозможности преподавать в Академии и там ввести свой метод, Венецианов учреждает свою собственную школу, взяв за основу метода обучения путь, пройденный им самим. Изучение реальных предметов и передача их свойств средствами живописи, изображение внутренности жилищ — от дворцовых зал до чердачных помещений — вот задачи, которые последовательно ставил Венецианов перед учениками. Изучение живой натуры начиналось позднее.

В своем письме Н. П. Милюкову по поводу обучения крепостного Григория Сороки Венецианов в двух словах изложил основу своей художественной педагогики: «По обыкновению моему, я ему дам написать какую-нибудь внутренность, что он у вас может повторить, а потом у меня напишет голову с натуры...» [1]

Письмо это было написано в 1842 году. Мокрицкий, учившийся у Венецианова в 30-х годах, излагает те же начальные ступени обучения, но значительно подробнее, особенно останавливаясь на живописи интерьеров, которой предшествует еще изучение натюрморта. В 30-х годах ученики Венецианова начали проникать в Академию, и работы их появлялись на академических выставках. Они шли в Академию за дипломом, но получали его ценою отказа от своего учителя. «В Академии художеств,— пишет Венецианов тому же Н. П. Милюкову,— положено, чтобы ученики Венецианова назывались и подписывались учениками Варника и чтобы по окончании во дворце своих работ без воли Варника ничего не начинали, а работали бы в Академии» [2]. Правда, Венецианов писал об этом в 1841 году, но, повидимому, и в 30-х годах положение было не лучше.

---

[1] «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников», М.—Л., 1931, стр. 207.

[2] Там же, стр. 193—194.

Этот конфликт Венецианова с Академией был первым конфликтом реализма с принципами академической живописи. Венецианов сам стал лицом к жизни, и она наполнила собой все его искусство. Он увидел все невообразимое богатство действительности, непочатый край образов и картин, до него никем не примеченных. Он увидел, что его сил не хватит и его жизни недостаточно, чтобы все увиденное претворить в искусство. Он решил передать увиденное и понятое ученикам. В ученики он набрал таких, которые не были еще испорчены Академией и фальшивым академическим ви́дением, учил их писать простых людей и окружающую обстановку, ничего не пропуская, не гоняясь за внешним эффектом.

Целое десятилетие, начиная с 1824 года, картины Венецианова и учеников его школы занимали на выставках того времени положение почти равноправное с академическим искусством. Но кроме непосредственных учеников у него были еще и последователи. Таковы были прежде всего братья Чернецовы. Сила обаяния венециановского искусства была столь велика, что против нее не устоял даже такой столп академизма, как Басин, а строжайший классик Ф. П. Толстой создал очаровательнейшие интерьеры, во всяком случае равноценные всей прочей его художественной продукции. В живописи самого Венецианова и в его системе обучения интерьеру принадлежало видное место. И если живопись его школы сохранила именно картины быта того времени, то этим мы обязаны той первой проповеди реализма, которую вел Венецианов, не зная еще, что он борется за реализм. Самым важным было то, что художники, и прежде всего сам Венецианов, рисуя обстановку быта, вкладывали в свое дело всю силу своего восхищения перед природой, впервые им открывшейся, и это чувство руководило их взглядом, для которого все было художественно значительно и интересно. Каждый из них мог бы сказать о себе словами Пушкина: «В те дни, когда мне были новы все впечатленья бытия». Эта свежесть восприятия предохраняла их работы от всяких следов сухости и равнодушия. Художник радовался каждому предмету, каждому куску предстоящей ему действительности.

Интерьер преобладает в живописи художников венециановской школы. В бесхитростных картинах, изображающих внутренние виды парадных и жилых комнат, богатых и бедных, столько радостной любви к жизни, столько любовного внимания ко всем ее мелочам, столько понимания жизненного уклада. Их светлые, веселые краски и ясный



А. Г. Венецианов. Портрет Н. В. Гоголя
Автолитография. 1834

рисунок несут печать непосредственного и чистого восприятия действительности.

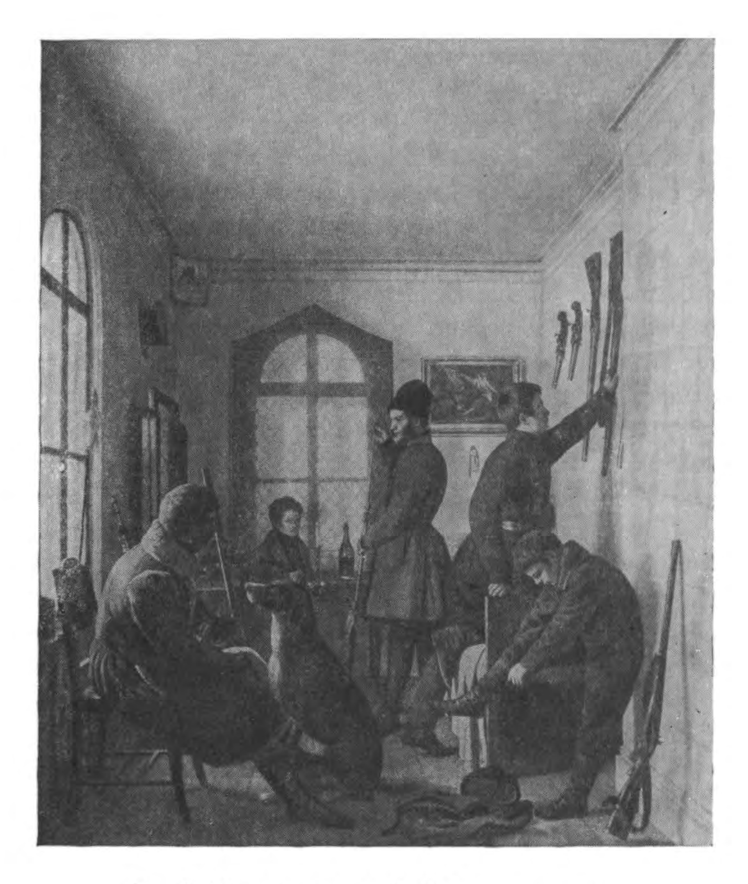
Гоголь приехал в Петербург в 1829 году, за пять лет до прибытия из Италии знаменитой картины Брюллова и за семь лет до триумфального возвращения ее автора на родину. Тогда венециановская школа была еще в полном расцвете. Взгляды Венецианова тогда сохраняли еще всю силу и обаяние новизны. Гоголь в высокой степени обладал чувством нового, особенно в то время. Встречи с Мокрицким и, вероятно позже, с самим Венециановым были для Гоголя исключительно важны, потому что из них Гоголь мог почерпнуть реальный материал, познакомиться с бытом художников и позднее показать со всей глубиной настоящий и ложный путь художника в персонажах «Портрета» и «Невского проспекта».

Поражает близость точек зрения писателя и художника, когда сравниваешь статьи Анненкова о Гоголе и «Воспоминания» Мокрицкого о Венецианове. «Поэтический взгляд на предметы был так свойственен его природе,— пишет Анненков,— и казался ему таким обыкновенным делом, что самая теория творчества, которую он излагал тогда, отличалась поэтому необыкновенной простотой. Он говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу. *«У кого есть способность передать живописно свою квартиру, тот может быть и весьма замечательным автором впоследствии»,*— говорил он» [1]. Это положение звучит как совет молодым авторам и в точности соответствует венециановскому методу обучения живописи. Вот слова Венецианова о значении занятий «перспективным видом живописи». «Невзирая на то, что я получил название перспективного живописца (от иностранцев), я никогда не почитал перспективу особым, отдельным родом живописи, она, по моему мнению, не что иное есть, как приуготовительное изучение, необходимое для каждого рода сего искусства... Я никогда не занимал моих учеников исключительно перспективою, производимые ими внутренности комнат никогда не вели их к так называемому перспективному роду живописи, а были и должны быть *началом правил знакомства глаза с натурою»* [2]. Для Гоголя и для Вене-

---

[1] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Л., 1928, стр. 62.

[2] Цитируется по статье Т. В. Алексеевой «Неизвестные произведения венециановской школы», «Искусство», 1953, № 3, стр. 84. (Курсив мой.— *Н. М.*)



Е. Ф. Крендовский. Сборы на охоту.
Масло. 1836

цианова интерьер был важен и как методическая ступень в достижении искусства писать (пером или кистью) и как художественное произведение, отражающее человеческую жизнь.

Картины интерьеров в «Старосветских помещиках» и «Портрете» могли быть написаны Венециановым или его учениками. «Комнаты домика, в котором жили наши старички, были маленьки, низеньки, какие обыкновенно встречаются у старосветских людей. В каждой комнате была ог-

ромная печь, занимавшая почти третью часть ее... Стены комнат убраны были несколькими картинами и картинками в старинных узеньких рамах... Два портрета было больших, писанных масляными красками. Один представлял какого-то архиерея, другой Петра III. Из узеньких рам глядела герцогиня Лавальер, обпачканная мухами. Вокруг окон и над дверями находилось множество небольших картинок, которых как-то привыкаешь почитать за пятна на стене и потому их вовсе не рассматриваешь... Стулья в комнате были деревянные, массивные, какими обыкновенно отличается старина; они были все с высокими выточенными спинками в натуральном виде, без всякого лака и краски; они не были даже обиты материею и были несколько похожи на те стулья, на которые и доныне садятся архиереи. Трехугольные столики по углам, четырехугольные перед диваном и зеркалом в тоненьких золотых рамах, выточенных листьями, которых мухи усеяли черными точками, ковер перед диваном с птицами, похожими на цветы, и цветами, похожими на птиц,— вот все почти убранство невзыскательного домика, где жили мои старики» [1].

Но по сравнению с интерьерами в современной ему живописи Гоголь, углубляя основы, понятые Венециановым, еще сильнее, чем художник, напирал на детали быта, на те изъяны, которые приобретают предметы от времени, на те раны и ущербы, которые наносит им мимо идущая жизнь. Он замечает герцогиню Лавальер, «обпачканную мухами», или канцелярский шкаф, «который сделался мраморным от чернильных пятен» [2]. Эти новые качества предметов, качества, приобретенные в быту, Гоголь изображал особенно ярко, обостряя их несравненно сильнее, чем Венецианов. Это не только действие времени, это следы того, что предметы эти применялись, употреблялись в жизни, «бытовали», как говорят музейные работники.

Изображения комнат появились в западной живописи (Буальи, Дроллинг, Керстинг) несколько раньше, чем в русской, но этот жанр там не получил большого распространения и того глубокого смысла, который придал ему русский художник. Мало того, что картины Венецианова и его школы являются точными и содержательными документами, в кото-

---

[1] Гоголь, т. II, Старосветские помещики, стр. 16—18.

[2] Там же, Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем, стр. 263.

рых правдиво и обстоятельно изображен русский народный и семейный быт 20—40-х годов, в них есть нечто еще более важное и ценное. Они представляют собою утверждение правды как главного принципа искусства. Они действительно являлись «началом правил знакомства глаза с натурою».

* * *

Помимо выставки 1830 года в Академии художеств, которую Гоголь посетил, он мог видеть произведения Венецианова в доме кн. В. П. Кочубея.

Следует напомнить, что историческая Диканька, давшая название первому сборнику украинских повестей Гоголя, была родовым имением Кочубеев, расположенным в 25 верстах от Васильевки, принадлежавшей Гоголям. Тенистый дубовый парк Диканьки был излюбленным местом далеких прогулок Гоголя. В 1832 году Гоголь бывал у Кочубея в его петербургской квартире. Если он и не встречал там Венецианова, то мог видеть картины его самого и его учеников.

В. П. Кочубей был давним знакомцем Венецианова. Еще в 1818—1819 годах Венецианов исполнил литографией несколько портретов деятелей русской истории со старинных оригиналов, принадлежавших Кочубею. Как теперь установлено [1], все эти оригиналы висели в особой, портретной комнате с темнозелеными стенами, отлично изображенной кистью Михайлова [2], одного из учеников Венецианова, позднее подпавшего под чары брюлловской живописи.

Кроме того, сам Венецианов написал в начале 1830-х годов портрет Кочубея, изобразив его за письменным столом в его обширном, холодно убранном кабинете [3].

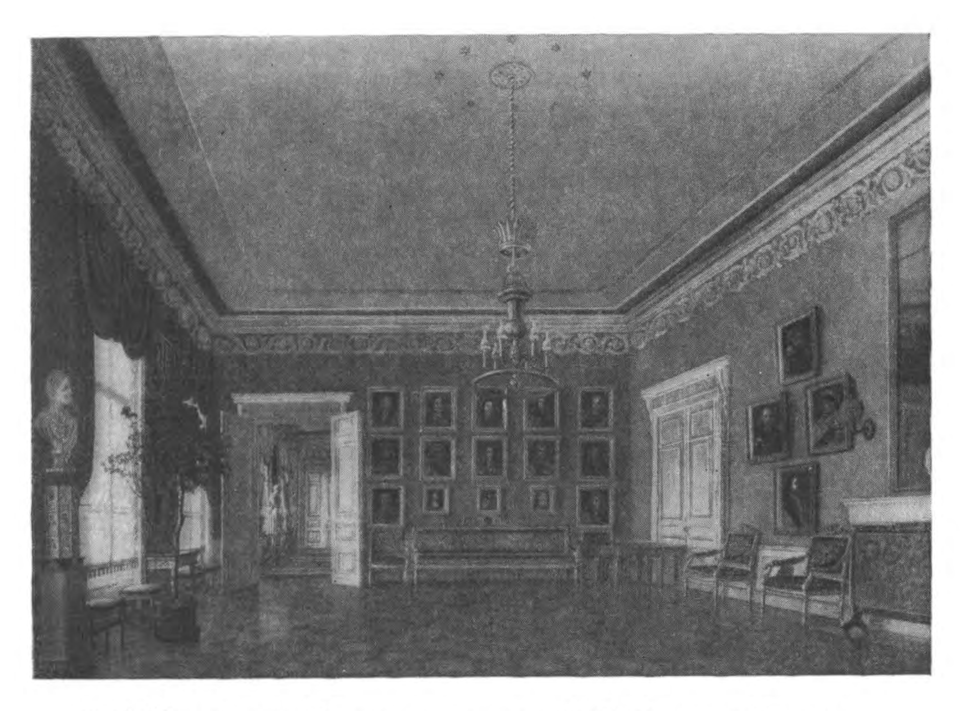
В начале 30-х годов, когда Гоголь мог познакомиться с Венециановым, художник уже почти не занимался портретной живописью. В 1823 году, в пору самого сильного своего увлечения задачами жанровой живописи, Венецианов сделал на обороте портрета М. М. Философовой следующую памятную запись: *«Венеціановъ в Мартѣ 1823 году симъ*

---

[1] А. Ф. Коростиным в его труде «Начало литографии в России», М., 1943, стр. 94.

[2] Картина в каталоге Третьяковской галлереи (1952) называется «В комнатах. Портретная».

[3] Портрет хранится в Русском музее.



Г. К. Михайлов. Портретная в доме кн. В. П. Кочубея в Петербурге
Масло

оставляетъ свою портретную живопись»[1]. Однако позднее художник несколько раз отступал от принятого решения. Литографированный портрет Гоголя был одним из подобных отступлений. Он был выполнен непосредственно на камне самим художником, им собственноручно подписан и датирован. Подпись, в оттисках получившаяся в зеркальном виде, удостоверяет, что портрет является автолитографией Венецианова. Предварительный рисунок портрета, вероятно существовавший, не сохранился. Как единственный сделанный с натуры литографированный портрет работы Венецианова портрет Гоголя представляет собой уникум.

---

[1] См. «Государственная Третьяковская галлерея. Каталог живописи XVIII — начала XX века», М., 1952, стр. 81.

Литография-портрет Гоголя встречается редко; вероятно, с камня были сделаны только пробные оттиски. Известны буквально считанные его экземпляры. Биограф Гоголя Кулиш сообщает, что видел его у бывшего школьного товарища Гоголя, поэта Н. Я. Прокоповича.

В 1847 году Венецианов сообщает Н. П. Милюкову, что И. И. Лажечников выразил желание иметь портрет Гоголя и что он поручил своему ученику Ираше (Иринарху Васильеву) сделать этот портрет с его литографии [1].

В. А. Гиляровский, посетивший дом в Васильевке в начале 1900 года, нашел там венециановскую литографию. Наконец, известный библиограф П. А. Ефремов в конце 1870-х годов обнаружил этот портрет Гоголя на рабочем столе умершего Н. А. Некрасова.

Литография помечена 1834 годом, но исполнение портрета не было, по всей вероятности, поводом для начала знакомства между писателем и художником. Знакомство их, вероятно, состоялось ранее, и портрет был его результатом. Так как дата его совпадает с годом печатания гоголевских «Арабесок» и так как он исполнен литографией и притом в небольшом, книжном формате [2], невольно возникает предположение, что Гоголь думал приложить этот портрет к своей книге. Однако мысль эта не была приведена в исполнение. Тут может быть высказано несколько различных предположений. Во-первых, приложение литографии увеличило бы стоимость книги. Во-вторых, Гоголь, возможно, был недоволен портретом. И, наконец, в-третьих,— и это наиболее вероятно,— ему самому могло показаться неудобным приложение портрета автора к книге, в которой напечатана повесть «Портрет», изобилующая важными принципиальными высказываниями о портретной живописи. Изображение автора читатель мог связать с мыслями Гоголя о портрете, и авторский портрет в какой-то мере мог быть воспринят как иллюстрация к повести, как идеал портрета с точки зрения автора. Кроме того, известно, с какой неприязнью относился Гоголь к широкой публикации своих изображений, преграждая по мере сил всякие их попытки. Возможно, что уже в 30-х годах зародилась у него эта осторожность.

---

[1] См. «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников», 1931, стр. 236. Фамилия этого ученика Венецианова установлена Т. В. Алексеевой.

[2] 11 *см* вышины. См. В. Я. Адарюков и Н. А. Обольянинов, Словарь русских литографированных портретов, М., 1916, стр. 227.

Ни сам Гоголь, ни его друзья ни единым словом не упоминают о существовании портрета Венецианова. Даже Анненков, давший яркий образ Гоголя, разительно совпадающий с портретом Венецианова, не говорит об этом портрете ни слова.

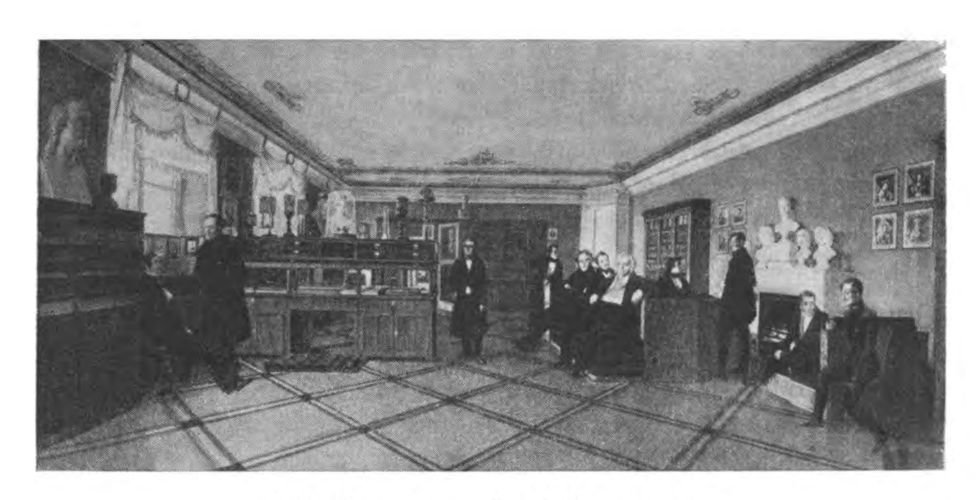
Был ли доволен сам Гоголь этим портретом, мы не знаем, так как нигде, как уже сказано, он не упоминает о работе Венецианова. Но несомненно, что Венецианов точно передал тогдашний облик писателя, одетого по моде, щеголеватого, веселого и даже не без лукавства, каким видели его друзья-современники, например С. Т. Аксаков, П. В. Анненков, П. А. Каратыгин. Знаменитый «кок» и поднятые плечи узенького сюртучка делали Гоголя похожим на петушка, как и прозвал его, по словам Анненкова, некий Белоусов. Гоголь был в те годы «чудным, веселым, добродушным». В 1836 году, по свидетельству Анненкова, в характере Гоголя наступила решительная перемена, отразившаяся и на его внешности. Литография Венецианова является единственным достоверным изображением молодого Гоголя, что еще более увеличивает ее ценность.

* * *

Существует картина, изображающая прием впервые приехавшего в Петербург поэта А. В. Кольцова петербургскими литераторами. Вот что пишет об этой картине А. Мокрицкий: «Василий Андреевич Жуковский пожелал иметь перспективный вид своего кабинета и в нем портреты лучших своих друзей и приятелей; нужно было поместить более десяти человек и всех написать с натуры; и с этой картиной распорядился Алексей Гаврилович (Венецианов.— *Н. М.)* точно так же (то есть распределил работу между своими учениками.— *Н. М.*). Кажется, Михайлов написал кабинет, другие ученики писали фигуры; на мою долю достались тоже две фигуры» [1].

Авторство Г. К. Михайлова вполне правдоподобно. В период ученичества у Венецианова живопись интерьеров была его специальностью. Его достоверные картины обнаруживают превосходное знание перспективы и тонкое чувство цвета, смягченного глубиной пространства. Эти свойства

[1] «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников», М.—Л., 1931, стр. 74.



Г. К. Михайлов, А. Н. Мокрицкий
и другие ученики А. Г. Венецианова

Кабинет В. А. Жуковского

Масло. 1836

обнаружились и в «Кабинете В. А. Жуковского», особенно после реставрации, которой была подвергнута картина перед пушкинской выставкой 1937 года. Квартира В. А. Жуковского находилась на третьем этаже Шепелевского дома, который впоследствии вошел в состав здания Эрмитажа, построенного архитектором Кленце в 1840—1851 годах. Кабинет Жуковского, несомненно, написан с натуры, детально и отчетливо, с тем особенным вкусом к мелочам обстановки, который так характерен для Венецианова и который он умел воспитать в своих учениках.

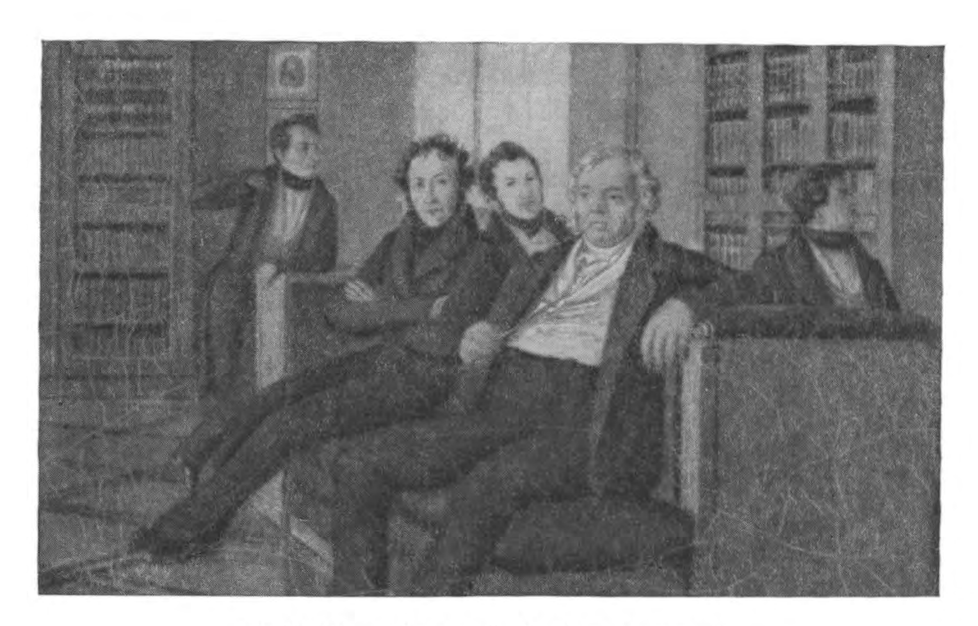
С точки зрения нашей темы, главный интерес «Кабинета В. А. Жуковского» состоит в портрете Гоголя, который изображен среди других гостей в непосредственной близости к Пушкину и Одоевскому.

Категорическое утверждение Мокрицкого, что все персонажи этого группового портрета будто бы написаны с натуры, как и сам кабинет, неправдоподобно и, как дальше будет очевидно, неверно. В писании портретов ученики Венецианова были менее всего опытны. И сам он знал об этом лучше, чем кто-либо иной. Вряд ли он мог просить, чтобы Пушкин, Крылов, Гоголь, Одоевский и другие позировали для этой картины его

ученикам, за успех которых именно в искусстве портрета он едва ли мог ручаться. Утверждение же Мокрицкого, что вся картина писалась с натуры, имело значение полемическое и должно было еще раз подтвердить реалистичность метода Венецианова, неукоснительно приучавшего учеников работать исключительно с натуры. На самом деле процесс работы над картиной был иной, несравненно более простой и единственно возможный при наличных обстоятельствах.

Не вдаваясь в подробное исследование всех деталей картины, я здесь остановлюсь только на изображении Гоголя. Так же как портреты Пушкина и Крылова (как, вероятно, и большинство других), портрет Гоголя был простой перерисовкой с оригинала, и именно с той самой литографии Венецианова, о которой речь шла выше. Портрет точно совпадает с ней всеми чертами лица, характером прически, фасоном костюма и даже галстука. Неумелой ученической рукой пририсована фигура, отсутствующая на литографии. Таково же происхождение портретов Пушкина и Крылова, и таковы же и в этих двух случаях неутешительные результаты работы копиистов. Фигуры плохо нарисованы, движения их деревянны, лица невыразительны. Все это должно быть отнесено за счет малой опытности художников, рабски копировавших оригиналы. Кроме того, фигуры разномасштабны, никак не скомпонованы друг с другом и совершенно не связаны с пространством комнаты. Некоторые из них, в частности фигура Гоголя, своей субтильностью и беспомощно нарисованными крохотными ручками производят просто комическое впечатление. Все это вместе взятое заставляет предположить, что участие Венецианова в этом заказе ограничилось переговорами с Жуковским и предоставлением оригиналов для некоторых портретов и в первую очередь — для портрета Гоголя. В дальнейшем ученики были предоставлены самим себе [1]. Трудно допустить мысль, чтобы Венецианов мог утвердить или даже просто видеть и оставить без своих замечаний и поправок общую композицию и тем более одобрить самую картину в окончательном виде. Но есть все основания думать, что Гоголь познакомился с результатом этой незатейливой и

[1] Еще одна маленькая деталь говорит за то, что учитель не присматривал за исполнением картины. Портрет Гоголя, дающий, как всякая литография с камня, обратное изображение, повторен в картине именно в таком виде, тогда как его надлежало перевернуть в обратную сторону. Сам Венецианов, если бы он наблюдал за исполнением заказа, наверное, указал бы на это обстоятельство.



Г. К. Михайлов, А. Н. Мокрицкий
и другие ученики А. Г. Венецианова
Кабинет В. А. Жуковского. Деталь

вполне механической работы. Нельзя забывать, что по отношению к портрету у Гоголя складывались, и именно в тот период, особенно высокие требования, и смешная фигурка, изображенная неопытным художником, вряд ли могла понравиться писателю, искушенному в живописи.

Жуковский отправил картину в Москву к П. А. Вяземскому будто бы для того, чтобы пририсовать портрет Вяземского — благо расхлябанная композиция картины вполне допускала такие добавления. Однако это не было сделано, и картина так и осталась в Москве; затем она была перевезена в малодоступное Остафьево и появлялась на горизонте только в связи с литературными юбилеями. Она считалась произведением неизвестного художника, так как до последнего времени никто не связывал ее с текстом воспоминаний Мокрицкого, безусловно к ней относящимся.

Анализ «Портрета» и «Невского проспекта» убеждает в том, насколько глубоко было воздействие художника на писателя. Тем более

странно полное отсутствие упоминания имени Венецианова в статьях и переписке Гоголя и имени Гоголя в письмах Венецианова, помимо указанных выше случаев. Эти два человека, познакомившиеся и, может быть, даже сблизившиеся в 1833—1834 годах, позднее как бы вовсе перестали существовать друг для друга. Приходится предположить ссору и затем разрыв отношений. Не было ли причиной этого разрыва использование портрета Гоголя для картины «Кабинет Жуковского», да особенно в этом смешном, почти карикатурном виде, каким он получился на картине? Не без ведома ли и согласия Гоголя Венецианов передал ученикам литографию и не усмотрел ли здесь Гоголь нарушение своих прав, которые он так ревниво оберегал, а может быть, и своей воли? Еще раз вспомним, с каким болезненным чувством относился Гоголь к обнародованию своих портретов, категорически запрещая их публикацию.

Единственно этим отношением к портретированию можно объяснить отсутствие Гоголя в известной картине Григория Чернецова «Парад на Марсовом поле», где фигурируют портреты всех ближайших его друзей и знакомых, причем поэт-партизан Денис Васильевич Давыдов был написан по рисунку, сделанному Чернецовым на первом авторском чтении «Ревизора» [1]. Следовательно, в этот день сам Гоголь был перед глазами художника, и что же, кроме прямого запрещения, могло помешать Чернецову тогда же нарисовать и Гоголя? Чтение происходило 18 января 1836 года, значит через год-два после того, как Венециановым был нарисован на камне портрет Гоголя.

Картина «Кабинет В. А. Жуковского» могла быть написана в том же 1836 году, не позднее. Кольцов пробыл в Петербурге с января по апрель 1836 года [2]. 6 июля того же 1836 года Гоголь уехал за границу.

---

[1] «...Под портретом партизана Д. В. Давыдова имеется дата, что художник рисовал его на «первом чтении Гоголем «Ревизора». П. Н. Столпянский, Первые патриоты русского искусства, 1915, стр. 15. Рисунок Г. Чернецова находится в Русском музее. Чтение происходило на субботнем собрании у Жуковского 18 января 1836 года (см. письмо кн. Вяземского к А. И. Тургеневу от 19 января 1836 года).

[2] Тогда же предполагалось, что стихотворения Кольцова, которые готовились к печати, будут снабжены его портретом, сделанным Венециановым, который был лично близок с Кольцовым. Портрет этот не был нарисован. Сборник стихов вышел только в 1846 году с портретом Кольцова работы Мокрицкого. Возможно, что изображение Кольцова в картине «Кабинет Жуковского» принадлежит Мокрицкому.

* * *

Изучение повестей Гоголя, написанных в период, совпадающий со временем его знакомства с Венециановым, показывает, как широко использовал Гоголь материал изобразительного искусства.

Перед глазами Гоголя проходило одно из самых важных и глубоких явлений искусства — становление национальной реалистической бытовой живописи. Любовь к крестьянскому быту, любовь к народу составляет суть творчества Венецианова. Глазами своих учеников он заглянул и в иные уголки быта, пока тихая, но настойчивая эта работа не затормозилась триумфом брюлловской живописи, поддержанной исступленными воплями приверженцев академизма. Повести Гоголя о художниках явились не только отражением жизни искусства той эпохи, но и значительным этапом и в творческом развитии самого Гоголя.

Художники, изображаемые Гоголем,— его сверстники; так же как и он, они только что кончили ученье и теперь с багажом неприложимых к жизни знаний и полным отсутствием средств к существованию предоставлены самим себе. И в сходстве ситуации и в возрастной близости лежит причина той необычайной для Гоголя теплоты личного, автобиографического понимания, которой проникнут образ Пискарева в «Невском проспекте».

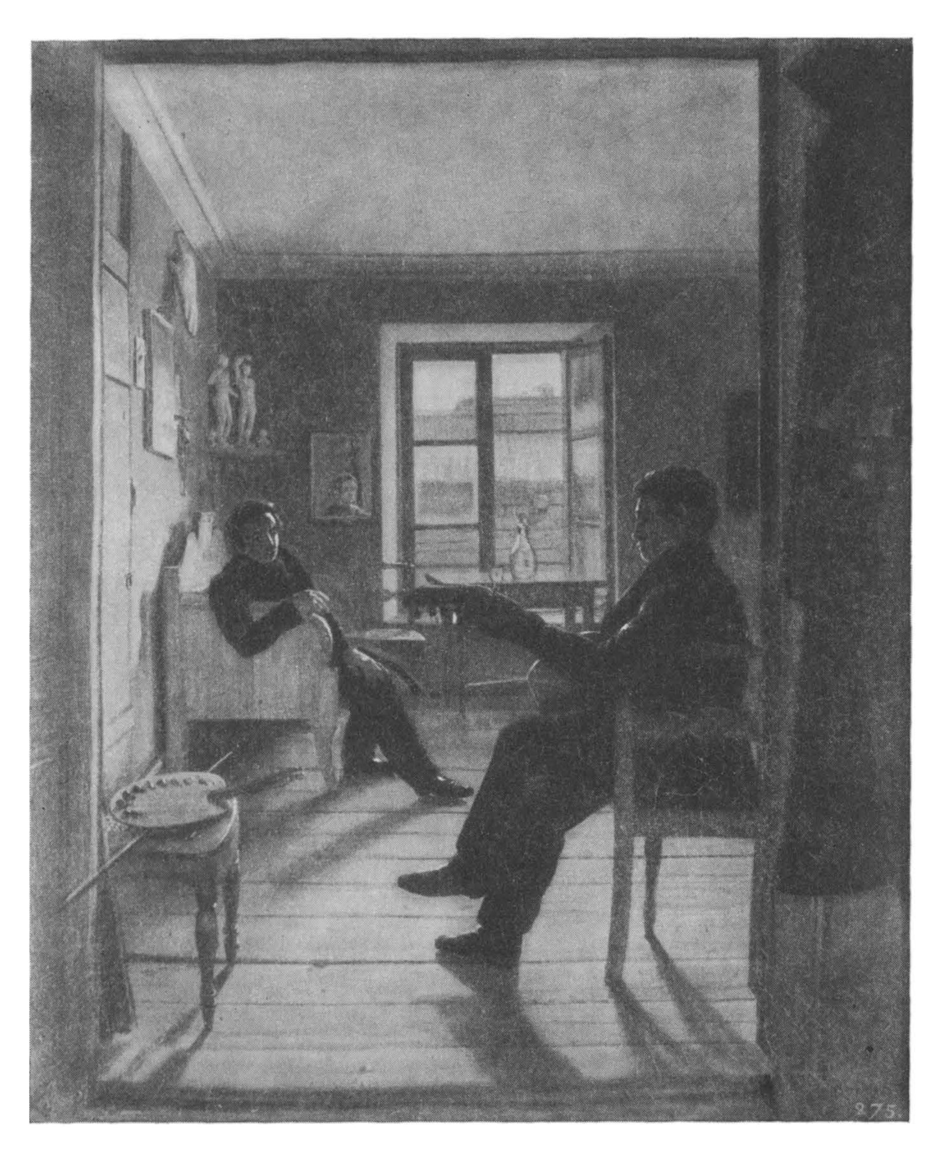
Гоголь представляет художника читателю как совсем особое социальное явление: «Этот молодой человек принадлежал к тому классу, который составляет у нас довольно странное явление и столько же принадлежит к гражданам Петербурга, сколько лицо, являющееся нам в сновидении, принадлежит к существенному миру. Это исключительное сословие очень необыкновенно в том городе, где все или чиновники, или купцы, или мастеровые немцы. Это был художник. Не правда ли, странное явление? Художник петербургский! Художник в земле снегов. . .» [1]

«Это большею частию добрый, кроткий народ, застенчивый, беспечный, любящий тихо свое искусство, пьющий чай с двумя приятелями своими в маленькой комнате, скромно толкующий о любимом предмете. . .» [2]

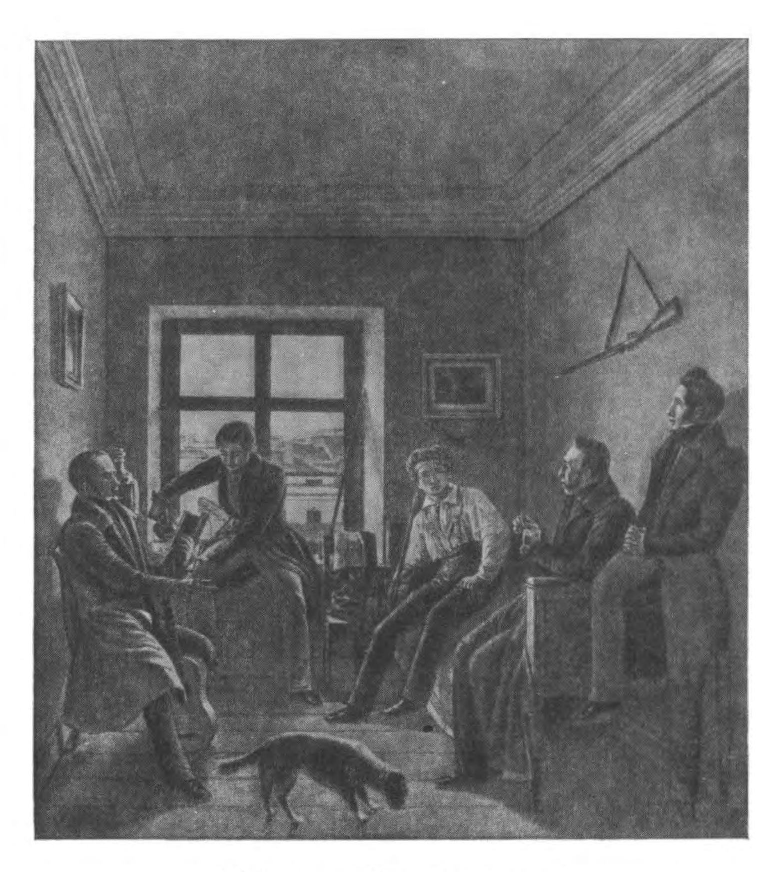
---

[1] Гоголь, т. III, стр. 16.

[2] Там же, стр. 16—17.



А. В. Тыранов. Мастерская художников братьев Г. Г. и Н. Г. Чернецовых
Масло. 1828



Н. Кашин. Семь часов вечера
Литография с картины Е. Ф. Крендовского

Не менее поразительно по своей близости к произведениям живописцев венециановской школы другое описание картины, принадлежащей «художнику петербургскому».

«Он рисует перспективу своей комнаты, в которой является всякой художественный вздор: гипсовые руки и ноги, сделавшиеся кофейными от времени и пыли, изломанные живописные станки, опрокинутая палитра, приятель, играющий на гитаре, стены, запачканные красками, с рас-

творенным окном, сквозь которое мелькает бледная Нева и бедные рыбаки в красных рубашках» [1].

В этом описании Гоголь как будто совместил содержание двух картин — Е. Ф. Крендовского «Семь часов вечера» [2] и А. В. Тыранова «Мастерская художников братьев Г. Г. и Н. Г. Чернецовых» [3]. Семь часов вечера — время, когда дневной свет гаснет и художник уже не может работать; наступает час отдыха, время дружеских бесед, чтения, игры на гитаре и неизменного чаепития. Гоголевское описание столь точно соответствует этим картинам, изображающим час отдыха живописцев, что приходится предположить, что Гоголь видел эти картины [4].

И дальше у Гоголя снова мелькают типичные картины венециановской школы: «Он вечно зазовет к себе какую-нибудь нищую старуху и заставит ее просидеть битых часов шесть с тем, чтобы перевести на полотно ее жалкую, бесчувственную мину» [5]. В бреду возникает перед Пискаревым «голова чухонки, с которой он когда-то рисовал портрет» [6].

Именно у ученика Венецианова Лавра Плахова была «Голова старухи» с крупными, грубыми чертами лица, в меховой шапке и белом

---

[1] Гоголь, т. III, стр. 17.

[2] На картине изображены (слева направо): П. П. Свиньин, Н. Г. Чернецов, Г. Г. Чернецов, А. П. Сапожников и В. П. Лангер. Благодаря литографии, исполненной Кашиным, картина пользовалась значительной популярностью. Мне случилось видеть несколько экземпляров этой литографии, раскрашенных масляной краской, несомненно служивших настенными картинами.

[3] Находится в Государственном Русском музее. Датирована 1828 годом.

[4] Тема отдыха и дружеской беседы была распространена в школе Венецианова. Так, в Калининской областной картинной галлерее находится работа Ивана Абрамовича Клюквина (датированная 1837 годом), в которой, по предположению А. Н. Савинова, изображена комната Г. Чернецова в Петергофе.

А. Н. Савинов указал мне и на другую картинку, находящуюся в том же музее. Это работа М. И. Сажина, изображающая неторопливую разгрузку какой-то большой лодки. Дело происходит на Неве; на противоположном берегу видны характерные здания Петербурга.

Обе эти картины, чрезвычайно венециановские по духу, вполне соответствуют тому характеру живописи, который с такой симпатией описывает Гоголь в своих повестях о художниках.

[5] Гоголь, т. III, стр. 17. Гоголь определяет даже и продолжительность утомительного сеанса и говорит о совершенной безучастности модели к работе художника.

[6] Там же, стр. 27.

платке (бывш. собрание Е. Г. Швартца). Отмечу, что здесь Гоголь, оттеняя «бесчувственность» модели, противополагает психологическую задачу портрета и жанра, которая осталась вне возможностей венециановцев.

В «Невском проспекте» описания картин не столь содержательны, как в «Портрете», где каждое слово повести следует ценить на вес золота и где самые описания картин писатель дает не только как характеристику идейно-художественного направления Чарткова, но и использует их как один из факторов развития драматического повествования.

Описывая картины и действующих лиц, Гоголь избегал полной портретности. С большой отчетливостью и значительностью выступают черты типические [1]. Пискарев и Чартков, до их падения, заставляют нас вспомнить некоторые факты из биографии Лавра Плахова, ученика Венецианова, которыми, как материалом, мог воспользоваться Гоголь, тем более что эти факты были известны Мокрицкому.

Вот что сообщает Мокрицкий о Плахове: «Плахов... был у нас огонь, в высшей степени даровитый юноша с посредственным образованием и сильно развитым воображением, весельчак, рассеянный до странности, хороший товарищ и трудолюбивый ученик. У Венецианова писал он и портреты, и перспективы, и сцены народные, и даже образа; имел также большое расположение к пейзажу; а уж как он схватывал характер мужичков — на удивление!» [2]

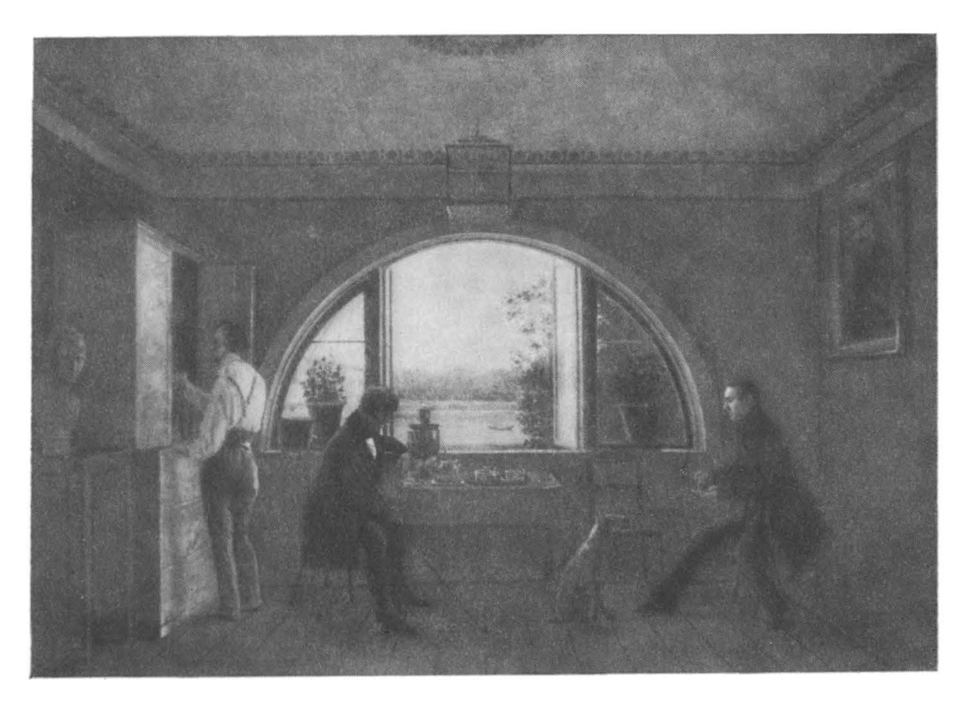
Но не только эта характеристика, но и дальнейшая карьера Плахова соответствуют тому, что произошло с Чартковым.

«Его успех и ранняя известность были равно для него вредны; они питали его самолюбие и не давали ему времени опомниться; успех его шел об руку с быстро приобретавшимся механизмом и отвлекал от пра-

---

[1] Так, в лице художника, автора портрета ростовщика, выступают черты самого Венецианова: «Это был художник, каких мало, одно из тех чуд, которых извергает из непочатого лона своего только одна Русь, художник-самоучка...» (Гоголь, т. III, «Портрет», римская редакция, стр. 126). В ранней редакции «Портрета» этой характеристики нет. Как известно, А. Г. Венецианов не учился в Академии художеств, и это могло дать Гоголю право именовать его художником-самоучкой. Кроме Венецианова трудно назвать другого художника-самоучку, к которому можно было бы приложить эпитет «чудо».

[2] «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников», М.—Л., 1931, стр. 78.



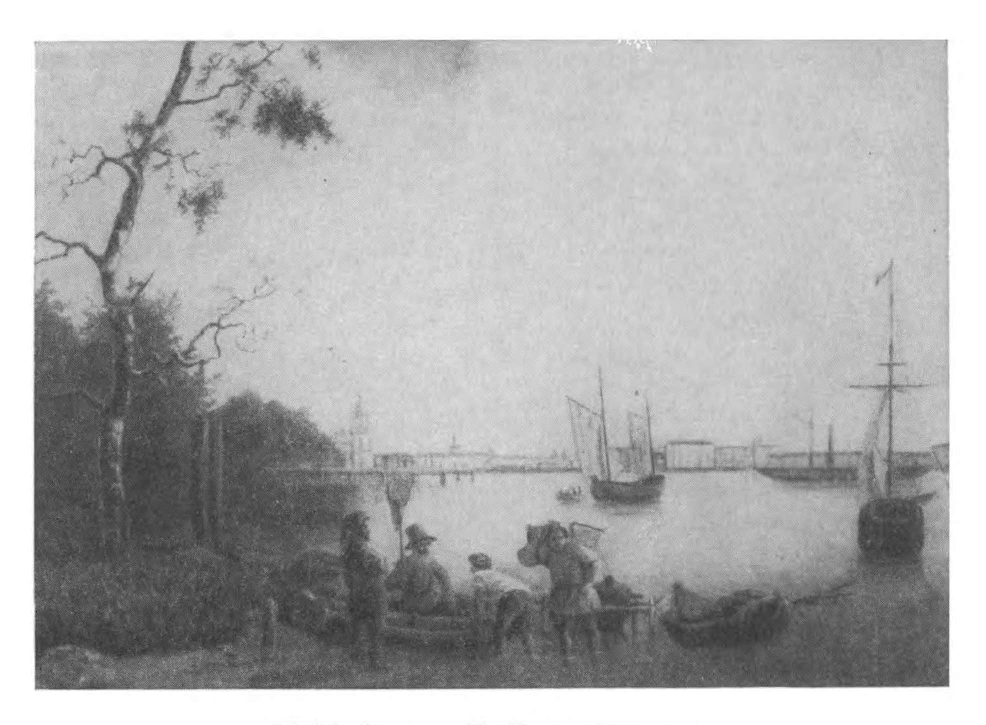
И. А. Клюквин. У товарища за самоваром
Масло. 1837

вильного систематического учения; к сожалению, не нашлось ни одного человека, который бы своим влиянием образумил его... Пылкая натура Плахова и избыток жизни требовали сильного влияния, осторожного и деликатного руководства. А. Г. Венецианов был слишком слаб и добр, видел, что он увлекается, пытался остановить его, но напрасно... Плахов продолжал начатое и, так сказать, увлекаемый вихрем, мчался, куда и сам не знал» [1].

С этой характеристикой Плахова совпадает даваемая на первых страницах «Портрета» характеристика Чарткова, еще не растленного духом

---

[1] «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников», М.—Л., 1931, стр. 83—84.



М. М. Сажин. На Неве в Петербурге
Масло. 1837

корысти, но уже возбуждавшего опасения в его профессоре, наставительная речь которого могла бы быть сказана Венециановым: «Молодой Чартков был художник с талантом, пророчившим многое: вспышками и мгновеньями его кисть отзывалась наблюдательностию, соображением, шибким порывом приблизиться более к природе. «Смотри, брат», говорил ему не раз его профессор: «у тебя есть талант; грешно будет, если ты его погубишь. Но ты нетерпелив [. . .] Смотри, чтоб из тебя не вышел модный живописец. У тебя и теперь уже что-то начинают слишком бойко кричать краски [. . .] Берегись; тебя уж начинает свет тянуть; уж я вижу у тебя иной раз на шее щегольской платок, шляпа с лоском. . . Оно заманчиво, можно пуститься писать модные картинки, портретики за деньги. Да ведь на этом губится, а не развертывается талант. Терпи. Обдумывай

всякую работу, брось щегольство — пусть их набирают другие деньги. Твое от тебя не уйдет» [1].

Далее Мокрицкий в своем «Воспоминании об А. Г. Венецианове и учениках его» описывает мастерскую неряшливого и беспечного художника, весьма напоминающую ту, которую изобразил Гоголь в «Невском проспекте». Совсем, как Чартков, Плахов любил щеголять и даже был большим франтом, «любил дорогое платье и золотые вещи» [2].

Гоголь весьма конкретно описывает небрежные и характерные костюмы художников: «Они любят иногда пощеголять, но щегольство это всегда кажется на них слишком резким и несколько походит на заплату. На них встретите вы иногда отличный фрак и запачканный плащ, дорогой бархатный жилет и сюртук весь в красках» [3]. Чартков в начале повести является бедняком. «Старая шинель и нещегольское платье показывали в нем того человека, который с самоотвержением предан был своему труду и не имел времени заботиться о своем наряде, всегда имеющем таинственную привлекательность для молодости» [4]. А дальше, когда Гоголь изображает соблазны жизни, возникающие перед Чартковым, образ его становится ближе к портрету Плахова, как описывает его Мокрицкий.

Петербургская и римская редакции «Портрета» отличаются друг от друга столь существенно и именно в том, что касается художников и искусства, что представляется крайне важным установить, каким образом и где происходила переработка повести. Сам писатель, как всегда, говорит о своей работе хотя кратко, но вполне точно. Замечу, что как раз точность Гоголя и в данном случае, как и в ряде других, его критиками и позднейшими исследователями совершенно незаслуженно была подвергнута сомнению, и это внесло немалую путаницу и вовсе не улучшило хода исследовательской работы над «Портретом».

Монолог профессора, так похожий на то, что мог говорить своим ученикам Венецианов, появился во второй редакции «Портрета».

Это обстоятельство заслуживает особого внимания. «Венециановские» идеи, мотивы в описаниях и характеристиках «Портрета» вполне отчет-

---

[1] Гоголь, т. III, стр. 85.

[2] «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников», М.—Л., 1931, стр. 80.

[3] Гоголь, т. III, стр. 17.

[4] Там же, стр. 80.

ливо выступают лишь во второй редакции, над которой Гоголь работал уже в Риме [1]. Приходится предположить, что Гоголь до конца 1834 года знал о системе Венецианова только понаслышке и беседовал с самим художником тогда, когда «Арабески» уже печатались, но писатель не захотел ломать повесть, возможно, решив переработать ее позднее. Вполне вероятно, что Гоголь позировал Венецианову именно тогда, когда печатались «Арабески», то есть зимой 1834 года. Вероятно, тогда же он сделал заметки в своих записных книжках, которыми воспользовался уже в Риме. И не только в деталях повести, но и в ее основной идее участвуют принципы живописи Венецианова.

В 1842 году Гоголь, вернувшись из Италии, по приезде в Москву, писал П. А. Плетневу, редактору «Современника»: «Я силился написать для Современника статью во многих отношениях современную, мучил себя, терзал всякий день и не мог ничего написать, кроме трех беспутных страниц, которые тот же час истребил. Но как бы то ни было, вы не скажете, что я не сдержал своего слова. Посылаю вам повесть мою: Портрет. Она была напечатана в Арабесках; но вы этого не пугайтесь. Прочитайте ее, вы увидите, что осталась одна только канва прежней повести, что все вышито по ней вновь. В Риме я ее переделал вовсе или, лучше, написал вновь, вследствие сделанных еще в Петербурге замечаний» [2].

«Портрет» в этой новой, «римской», редакции был напечатан в № 3 «Современника» за 1842 год в сопровождении следующей редакционной заметки: «Повесть эта была напечатана в «Арабесках». Но вследствие справедливых замечаний была вскоре после того переделана вовсе и

---

[1] Гоголь затребовал из Петербурга все свои подготовительные литературные материалы, в том числе, конечно, и записи, еще в 1837 году, но окончательную переработку «Портрета» правильнее отнести к 1841—1842 годам, так как только в 1842 году Гоголь предложил Плетневу новую редакцию «Портрета», повидимому, незадолго перед тем законченную.

«Чертков» «Арабесок» превратился в римской редакции повести в «Чарткова», вероятно, потому, что в Риме Гоголь познакомился и сблизился с семьей Чертковых. Понятно, что писателю показалось неудобным оставлять эту фамилию в новом издании «Портрета». Возможно, что первый вариант фамилии происходит от слова «черта», по аналогии с «Палитриным» из первоначальной редакции «Невского проспекта», намекая на художественные занятия (чертить в смысле рисовать).

[2] Письмо к П. А. Плетневу от 17 марта 1842 года, Москва. Гоголь, т. XII, стр. 45.

здесь помещается в совершенно новом виде». Возможно, что автором этой заметки был сам Гоголь. Обращает на себя внимание слово «вскоре», указывающее на время работы над римской редакцией повести. Нет твердых оснований предполагать, что «Портрет» был закончен в Москве.

Печатные отзывы на первую редакцию «Портрета» были немногочисленны. Белинский увидел в нем попытку Гоголя подражать фантастике Гофмана и решительно осудил повесть, особенно ее вторую часть. Очевидно, слова Гоголя о замечаниях, «сделанных в Петербурге», не относятся к критике Белинского [1], хотя Гоголь принял и его советы, перенеся центр тяжести повести из мира фантазии в мир действительности.

Очевидно, наряду с критикой Белинского, которая помогла Гоголю перестроить внутренний смысл «Портрета», освободив его от преобладания фантастики, писатель собрал в Петербурге материал, освещающий современное ему состояние искусства и общественное положение художника. Сравнение двух редакций «Портрета» приводит к выводу, что работа Гоголя над новым текстом повести шла в двух направлениях. Совершенно устранен был эсхатологический и значительно ослаблен фантастический элемент повести. Фигура ростовщика из олицетворения мирового зла превратилась в воплощение зловещего и непреодолимого могущества денег. Эта фигура в первом варианте окрашивала всю повесть мрачным мистическим колоритом, столь сильным, что он подчинял себе и образы действительности. Гоголь держал читателя в плену этого фантастического мира, и читатель воспринимал изображаемую писателем действительность, как нечто бесконечно более слабое и менее важное, чем то, что совершалось в области нереального. Именно на этот всепоглощающий характер фантастического элемента повести и указывал Гоголю Белинский. Во второй редакции фантастический элемент был не только ослаблен Гоголем, но поставлен в подчиненное положение реальному. Это могло произойти только в результате усиления элемента реального. Домыслы и абстрактные рассуждения Гоголь замещал образами и картинами, взятыми из реальной действительности. Сравнение двух редакций повести приводит к выводу, что работа писателя коснулась прежде всего всех вопросов, связанных с художниками, их деятельностью, жизненным значением их

---

[1] Белинский жил в это время в Москве.

типов. Все то, что в первой редакции было дано легким намеком, готовым оторваться от действительности под напором фантастики, готовым превратиться в фон центральных, отнюдь не всегда реальных образов, во второй редакции получило осязательную достоверность действительности, связанность реальной логикой, а не логикой сна или мечты.

Все сведения о живописи носят во второй редакции вполне конкретный характер. Терминология более точна и профессиональна, но самое главное не в этих сравнительно мелких подробностях, но в основной, руководящей идее повести, тесно связанной с происходившим в то время становлением реалистического искусства. Глубина идеи и конкретность всех деталей повести таковы, что советчиком Гоголя мог быть только художник. Поэтому совершенно отпадают предположения, что советчиками писателя могли быть В. И. Григорович и П. П. Свиньин, который как редактор «Отечественных записок» был связан с Гоголем.

По всему направлению «Портрета», типам художников и описаниям картин автором замечаний, «сделанных в Петербурге», мог быть только Венецианов. Беседами с ним, ответами на пристальные вопросы писателя были, вероятно, заполнены часы позирования. Гоголь, наверное, тогда же сделал подробные записи. Перед писателем был не только техник — специалист своего дела, но основоположник и идеолог жанровой живописи, которая была основана на стремлении к правде. И это же стремление быть правдивым и ради правды пожертвовать вымыслом стало стремлением самого Гоголя в его работе над новым вариантом «Портрета». Требование правдивости искусства становится главным моральным требованием к самому художнику. К нему присоединяется требование бескорыстия, ибо туда, где наличествует корысть, просачивается ложь, уничтожающая правду — основу искусства.

Гоголь в начале повести характеризует Чарткова как художника еще не определившегося, не нашедшего своей темы, своей центральной идеи. В мастерской у него «эскизы начатые и брошенные», идеи, не доведенные до конечного выражения, до картины, и между ними также неоконченная «Психея». Замечательно, что портретов заказных не писал он вовсе, особенно таких, какие одобрял хозяин его квартиры («хоть какой-нибудь генерал со звездой или князя Кутузова портрет») или каких ожидала увидеть в мастерской уже прославленного мсье Чарткова аристократическая заказчица. Зато есть портрет слуги и краскотера Никиты, о котором



Л. С. Плахов. Старуха
Масло

говорится неоднократно и который, по взыскательному мнению самого художника, «лучше портретов какого-либо модного живописца». Так же настойчиво подчеркивает Гоголь и перспективу комнаты (мастерской) Чарткова. Обе эти последние темы (портретный этюд и перспектива комнаты, притом нарисованная «со всем сором и дрязгом») типичны для художника, обучающегося живописи по венециановской системе. Но наряду с ними есть и признаки обучения в Академии: «рисунки с антиков

из натурного класса», эскизы и, наконец, сама незаконченная «Психея». Уже здесь Гоголем подчеркнута двойственность художника, отсутствие строгих принципов в его искусстве, обусловленное не только двойственной системой обучения, но и неустойчивостью самого молодого живописца. Моральная неустойчивость Чарткова отчетливо выступает с первых страниц повести. Когда в руках художника оказывается значительная сумма денег (три тысячи, обеспечивавшие его на три года безбедной и независимой жизни), он начинает мечтать о серьезной академической работе и тут же изменяет свое решение, подчиняясь соблазнам жизни.

Двойственность, колебания между реализмом и академизмом составляли характерную черту тех учеников Венецианова, которые, пройдя венециановскую школу, потом переучивались в Академии, сначала у Варнека, а с 1836 года у К. Брюллова, к тому времени вернувшегося из Италии. Этот исторический факт, типичный для биографии многих художников 30-х годов, отмечен Гоголем (уже в первой редакции «Портрета») с проницательностью тем более поразительной, что в начале 30-х годов он еще не обнаружился так ярко, как в конце их.

Чартков изменяет не своему «призванию», как об этом пишет П. С. Коган[1], а направлению своего искусства, которое воспитывал в нем учитель, изменяет реализму, единственно правильному отношению искусства к действительности, понятия которого были в области живописи установлены и до известной степени осмыслены Венециановым. Чартков делает из своего искусства средство для наживы. Собственно говоря, он перестает быть художником и становится ремесленником. В нем не происходит никакой духовной работы. Робкие попытки творческого осознания действительности, едва проявившись, подавляются волей заказчика, и рука художника послушно их стирает. Нажива! Деньги! Вот единственная пружина всей деятельности Чарткова.

«Портрет» начинается с описания картинной лавочки на Щукином дворе. Перед ней вечно толпится народ, глазея на пеструю выставку товара. Гоголь подробно и с большим знанием дела описывает этот странный базар, этот рынок, всем доступный и необычайно привлекательный для народа. Здесь есть и чудовищные картины, написанные маслом, и

---

[1] См. предисловие к изданию «Портрета» с иллюстрациями (гравюры на дереве) А. И. Кравченко, 1928.

лубки, до того небрежно раскрашенные, что красная краска, долженствующая, очевидно, изображать закатное небо, без церемонии прокатилась по домам и церквам города Иерусалима, залив собою часть земли и двух молящихся русских мужиков в рукавицах. Но Гоголь тут же оправдывает существование этих листов, которые свидетельствуют «самородное дарование русского человека», оправдывает потому, что они знаменуют народную тягу к искусству, к зрительным образам, и, несмотря на убожество свое, эти пестрые лубки и картины все же являются художественной пищей народа. Гоголь тонкой характеристикой отделяет этот товар от других картин. По своему внешнему виду и это тоже живопись, но до того грубая и бесчувственная, что кажется произведенной не человеческой рукой, но рукой, принадлежащей грубо сделанному автомату. Эту глубокую мысль о ремесле, подменяющем собой искусство, Гоголь повторяет еще раз, когда говорит о падении Черткова. Гоголь впервые затрагивает здесь тему о цели существования искусства и смысле деятельности художника: зачем существует картинная лавочка на Щукином дворе, зачем работают художники, зачем пишутся портреты, как изливается в окружающий мир содержание, заложенное художником в его произведении.

Об этом непонятном потребителе художественного товара задумался художник; размышления Черткова прервал хозяин, который принял его за покупателя и начал расхваливать свежий товар, только что полученный с биржи. Но Чартков быстро развеял его надежды, обратившись к запыленному хламу, небрежно сваленному в углу. Это были старые-старые фамильные портреты, давно утратившие и свое имя и имя создавших их художников.

Тут впервые шевельнулось в Черткове гибельное чувство корысти; он начал рыться в этом старье, вспомнив рассказы о том, как иногда находили у лубочных торговцев в пыли и забвении картины великих мастеров и потом наживались, продавая их за баснословные деньги.

Так зарождается центральная идея повести, воплощением которой является фигура ростовщика, олицетворяющего власть денег. Идея наживы несовместима с достоинством художника, она уничтожает творчество.

Эту идею проводит Гоголь от первой до последней страницы повести. Начинаясь описанием картинной лавочки на Щукином дворе, «Порт-

рет» кончается сценой в аукционном зале, где до высшей точки доводится ажиотаж вокруг предметов искусства. Эта идея проходит сквозь все характеры действующих лиц, сквозь все ситуации, все рассуждения и чувства.

Вернувшись домой, Чартков, может быть, в первый раз в жизни, взглянул на свои собственные работы, как на товар, взглянул чужими глазами, глазами торговца и покупателя. Выводы его были неутешительными. В самом деле, кому нужны эти учебные рисунки и этюды, необходимые только самому художнику, или другие его работы, никому не интересные, пока имя его не знаменито. И даже «Любовь Психеи», самый сюжет которой, казалось бы, мог заинтересовать публику, оставлена художником незаконченной, может быть, потому, что и за нее, как за работу безвестного еще мастера, никто не дал бы настоящей цены. Значит, прежде всего нужно приобрести известность, следом за которой придут слава и деньги.

Гоголь трижды описывает картины Чарткова. В первый раз их пересматривает сам художник. Возвратившись из лавки старьевщика, он и на них смотрит как бы чужими глазами, вполне отрешившись от мысли, что они сделаны его собственной рукой. Для него они уже пройденный этап ученичества и бесцельных опытов. Это рисунки с антиков, этюды с натуры, перспектива его комнаты, портрет Никиты — слуги, натурщика и краскотера, портрет, который даже на суровый авторский взгляд кажется лучше портретов какого-нибудь модного живописца. И только неоконченная «Психея», чистый плод его творческого воображения, перекидывает мостик от убогой действительности, из которой художник так страстно мечтает вырваться, к богатой и великолепной жизни.

Затем те же самые картины попадаются на глаза домохозяину Чарткова, пришедшему вместе с квартальным выселить неисправного жильца. В двух словах Гоголь изображает художественные взгляды посетителей. Вот неблагожелательная критика хозяина. По его мнению, картины должны быть с «благородным» содержанием, если портрет, то хоть генерала со звездой, а не какого-нибудь мужика в рубахе, а если рисовать комнату, то прибранную, опрятную, «а он вон как нарисовал ее со всем сором и дрязгом». Душа квартального живее к художественным впечатлениям. Он пускается уже в критику по существу. Ему не понравилась на каком-то портрете чернота под носом и не убедили аргументы художника, что

это тень, но зато он одобрил междометием «хе» и жестом холст, где была изображена нагая женщина (опять «Психея»?).

И, наконец, в третий раз те же картины предстают перед взорами первой заказчицы — аристократки, уже воспринимающей Чарткова как знаменитость. Вот уже знакомый интерьер, «во вкусе Теньера» («видишь: беспорядок, беспорядок»). Но дама одобряет также и национальный дух, когда видит портрет Никиты. Тут уже другой вкус, воспитанный модой и поверхностнейшим отношением к живописи, таким же, как и весь разговор дамы, вкус, образованный тем мимолетным соприкосновением с искусством, которое получила дама, обегавшая с лорнетом все галлереи Италии, знавшая по именам всех знаменитостей и уже смело, как знаток, высказывающая свои суждения о живописи. Вопреки ее ожиданиям, созданным заманчивой рекламой, она не видит портретов, которыми вовсе и не занимался ранее Чартков, и на прямой ее вопрос художник вынужден объяснить, что он только перебрался на эту квартиру и портреты еще не доехали. Но и то, что она видит,— все одобряется, принимается ею без критики и с полным восторгом, ибо все это произведения знаменитого, прославленного живописца мсье Чарткова. Цель Чарткова достигнута: он стал знаменитостью.

Так, во втором варианте на перый план выдвигается страшная драма художника, изменившего основным принципам своего искусства.

Центральная идея повести развивается не только на примере Чарткова; как контраст с ним изображены старый профессор, затем художник — автор портрета ростовщика — и, наконец, художник, живущий в Риме, о котором речь идти будет дальше. Но есть и такие, которые не выступают непосредственно как действующие лица на страницах повести, но тем не менее являются важными персонажами в общей картине, изображающей состояние искусства в России в 20—30-х годах прошлого века.

Одна из таких деталей поразительна по своему историко-художественному значению. В уста профессора, внимательно следившего за развитием молодого художника, Гоголь вкладывает слова, на первый взгляд неожиданные и непонятные. Он говорит: «Смотри, чтоб из тебя не вышел модный живописец. У тебя и теперь уже что-то начинают слишком бойко кричать краски. [...] ты уж гоняешься за модным освещением, за тем, что бьет на первые глаза,— смотри, как раз попадешь в английской

род»[1]. Конец последней фразы сначала кажется не только непонятным, но и нелогичным. Почему мимоходом попала сюда характеристика английской портретной живописи, и притом в таком явно осуждающем, критическом тоне? Но ларчик открывается просто, если вспомнить скандал, взволновавший художественные круги Петербурга за несколько лет до появления «Арабесок». Вот что произошло в 1827 году. Английский живописец Джордж Доу, в 1819 году приглашенный Александром I для написания портретной галлереи героев 1812 года, быстро стал в Петербурге самым модным и преуспевающим портретистом. Ему отвели один из обширных залов Зимнего дворца, в котором он устроил свою мастерскую. Художник Мартынов изобразил подобострастного англичанина, пишущего портрет самого Александра, который позирует художнику. Все стены огромного помещения увешаны работами Доу. Множество готовых портретов стоит на полу.

Производительность Доу была неимоверна. Помимо портретов героев 1812 года, которых нужно было написать 400, Доу без конца набирал частные заказы и делал на продажу повторения написанных им царских и других портретов. Первые два года он работал один, а затем приспособил к своему делу двух помощников; один из них был русским крепостным живописцем. Доу поручал им делать копии, снабжая их произведения своей подписью. Алчность подвигла англичанина и на другие мошенничества. Особенно грубой была его проделка с портретом кн. А. Н. Голицына. За время писания портрета Голицын был перемещен на другую должность, но вместо того, чтобы переписывать мундир, Доу наклеил куски бумаги и небрежно намалевал клеевой краской знаки различия. Мошенничество вскоре обнаружилось. Портрет был переписан Венециановым, которому пришлось также разбираться и в отношениях Доу с его помощниками, в особенности с русским крепостным, которого Доу жесточайше эксплуатировал.

Среди петербургской знати эффектная, кричащая живопись Доу пользовалась огромным успехом. Он писал необыкновенно быстро, умел польстить и угодить заказчикам. Портреты Доу соответствовали той характеристике «английского рода» живописи, которую дает профессор Чарткова. Слова профессора могли быть сказаны Венециановым; во всяком

---

[1] Гоголь, т. III, стр. 85.

случае, ему принадлежит выраженная в них мысль. Она высказана в «Докладной записке» на имя Николая I от Комитета Общества поощрения художников, составленной на основании экспертизы Венецианова и, несомненно, при его участии. В конце «Записки» говорится: «Теперь остается упомянуть о вреде, который пребывание его (то есть Доу.— *Н. М.*) здесь делает художеству и русским художникам.

Дов имеет отличные дарования, это неоспоримо, и никто не откажет ему в оных. Но манер его бойкий более декорационный, нежели близкий к той окончательности и простоте, которой требует верное изображение натуры и в которой великие портретисты, Тициан, Вандик, Рембрандт и другие, оставили образцы для подражания, ни в каком случае не мог быть полезен для русской школы художников». Выше в той же «Записке» сказано: «Довом управляет одна корысть — и он в выигрыше, а публика пожертвовала может быть сотнями тысяч рублей за то, что иностранец умел ее обманывать» [1].

Еще раз имя иностранного художника мелькает в порхающем щебетанье светской заказчицы Чарткова. «Однако, мсье Ноль. . . ах, как он пишет! Какая необыкновенная кисть! Я нахожу, что у него даже больше выраженья в лицах, нежели у Тициана. Вы не знаете мсье Ноля?»

«Кто этот Ноль?» спросил художник.

«Мсье Ноль. Ах, какой талант! он написал с нее портрет, когда ей было только 12 лет» [2].

Здесь поразителен ряд совпадений, начиная с короткой, как у Доу, фамилии, звучащей уничтожающей аллегорией, и кончая указанием на возраст Lise, точно совпадающий с годами пребывания Доу в России. Никак нельзя считать эти совпадения случайными. Портреты Доу видятся как некие образцы портретной живописи, соответствующие идеалам и требованиям высокопоставленных заказчиков. «Психея»-Lise это начало падения Чарткова. Далее Гоголь изображает деятельность Чарткова как портретиста. «Один требовал себя изобразить в сильном, энергическом повороте головы; другой с поднятыми к верху вдохновенными глазами; гвардейский поручик требовал непременно, чтобы в глазах ви-

---

[1] См. «Приложение» к статье В. К. Макарова «Джордж Доу в России», Гос. Эрмитаж, Труды отдела западноевропейского искусства, т. I, Л., 1940, стр. 188.

[2] Гоголь, т. III, стр. 100.

ден был Марс; гражданский сановник норовил так, чтобы побольше было прямоты, благородства в лице и чтобы рука оперлась на книгу, на которой бы четкими словами было написано: «всегда стоял за правду» [1]. И далее: «Скоро он уже сам начал дивиться чудной быстроте и бойкости своей кисти. А писавшиеся, само собою разумеется, были в восторге и провозглашали его гением». Быстрота исполнения и угождение заказчику — вот главные свойства портретиста Доу, их вполне усвоил Чартков, и они его прославили. «Чартков сделался модным живописцем во всех отношениях» [2].

Так Чартков проделывает путь от реалистического искусства, от честного отношения к натуре и своей живописи, к самому себе, придя к тому роду портрета, который льстит заказчику, всегда является ложным, фальшивым. Корысть, руководящая художником, стирает черты искусства в его работе, и в ней нет больше того, что составляет суть искусства — правды.

Чартков не выдержал соблазна. Он внес корысть в свое искусство, подчинил его корысти [3]. Он изменил художественной правде, кисть его стала продажной. В его работах появилась механичность. «Кисть его хладела и тупела, и он нечувствительно заключился в однообразные, определенные, давно изношенные формы» [4]. Живопись Чарткова приобрела те самые черты бесчувственной механичности, которые родственны художественному товару картинной лавочки, изображенной в начале повести.

Образу Чарткова противостоит образ художника, живущего в Италии. В первом варианте «Портрета» черты молодого русского художника, живущего в Италии, еще совсем неконкретны. У Гоголя не было еще материала, реальных данных для того, чтобы сделать этот образ более осязательным. Художник живет в Италии, совершенствуясь там в своем

---

[1] Гоголь, т. III, стр. 106—107.

[2] Там же, стр. 107.

[3] В первой редакции «Портрета» ожившее изображение ростовщика предлагает Черткову целую программу, соблазнившую художника: «Бери же скорее кисть и рисуй портреты со всего города! бери все, что ни закажут; но не влюбляйся в свою работу, не сиди над нею дни и ночи; время летит скоро и жизнь не останавливается. Чем более смастеришь ты в день своих картин, тем больше в кармане будет у тебя денег и славы. Брось этот чердак и найми богатую квартиру». Гоголь, т. III, стр. 410.

[4] Там же, стр. 109.

искусстве. Это один из прежних товарищей Черткова, «который от ранних лет носил в себе страсть к искусству; с пламенною силою труженика погряз в нем всею душою своею и для него, оторвавшись от друзей, от родных, от милых привычек, бросился без всяких пособий в неизвестную землю; терпел бедность, унижение, даже голод, но с редким самоотвержением, презревши всё, был бесчувствен ко всему, кроме своего милого искусства» [1].

Эти черты художника, бескорыстно преданного искусству, Гоголь сохранил и в римской редакции повести, но здесь они служат только вступлением к более развернутой характеристике художника. Теперь к этой общей основе, лишь незначительно измененной, присоединяются новые, уже реальные черты, и туманный облик первой редакции становится более живым. Вместо слов «с пламенною силою труженика погряз в нем всею душою своею» Гоголь пишет: «Там как отшельник погрузился он в труд и в неразвлекаемые ничем занятия» [2]. Он отмечает далее, что художника-труженика обвиняют в неумении обращаться с людьми, несоблюдении светских привычек, в том, что он плохо одет и тем унижает звание художника: «Всем пренебрегал он, все отдал искусству» [3]. И дальше появляется совершенно новая черта — изучение классического искусства: главная цель, главное оправдание жизни художника в Италии. «Неутомимо посещал галлереи, по целым часам застаивался перед произведениями великих мастеров, ловя и преследуя чудную кисть. Ничего он не оканчивал без того, чтобы не поверить себя несколько раз с сими великими учителями и чтобы не прочесть в их созданьях безмолвного и красноречивого себе совета» [4]. Следовательно, в основе лежала работа с натуры, потом проверяемая на опыте великих мастеров. У Иванова в одном из писем есть такие слова: «. . .уезжаю за город, чтобы там на прекрасной природе проверить наблюдения, какие я зачерпнул копируя Рафаэля». Это деятельное изучение старых мастеров Гоголь именует школой, из которой художник выносит не только технические познания, «но величайшую идею создания, могучую красоту мысли, высокую прелесть небесной кисти». Художник, живущий в Риме, предпочитал эту практическую школу шум-

---

[1] Гоголь, т. III, стр. 421.
[2] Там же, стр. 111.
[3] Там же.
[4] Там же.

ным беседам и бесплодным спорам, столь обычным в среде художникsв; «он не стоял ни за пуристов, ни против пуристов». Под пуристами художники 1820—1840-х годов, жившие в Италии, разумели группу немецких художников, известных также под наименованием назарейцев, во главе с Овербеком и Корнелиусом. Пуристы отвергали послерафаэлевскую живопись и стремились к простоте и чистоте художников раннего Ренессанса. Это педантическое самоограничение приводило их живопись к бездушной сухости. Иванов сильно был заинтересован взглядами назарейцев, но критически относился к их произведениям. Только в Риме Гоголь мог узнать назарейцев и тем более отношение к ним Иванова [1].

И упоминание пуристов, и творческий метод художника, построенный на глубоком изучении старых мастеров, и весь бытовой облик и характер поведения безыменного художника соответствуют тому, что мы знаем об Александре Иванове тех лет. Однако черты, отмечаемые Гоголем, еще не делают из образа художника портрета Иванова, да, вероятно, Гоголь и не хотел дать здесь портретное изображение и избегал его так же, как он не дал и портрета Венецианова. Но он с особой силой выделяет главные черты художника: преданность искусству, бескорыстие, доходящее до нищеты, и постоянное изучение старых мастеров — школу, которая дает не только технические методы искусства, но где познается и «великая красота мысли».

Другим примером того, как Гоголь насыщал повесть наблюдениями над действительностью, может служить описание портретного сеанса.

Во второй редакции «Портрета» Гоголь подробно описывает первый портретный сеанс знатных заказчиц у Чарткова. И в редакции «Арабесок» есть эта сцена, но когда сравниваешь первоначальный вариант с окончательной редакцией, то получается впечатление, что первый вариант создан по рассказам и логическим соображениям писателя, тогда как второй весь основан на личных, непосредственных наблюдениях. В связи с этим крайне важно установить, когда же именно у Гоголя явилась возможность близко наблюдать работу художника-портретиста.

В 1834 году Венецианов нарисовал портрет Гоголя для литографии. Его работа рисовальщика была совсем не похожа на сеанс художника-

---

[1] Гоголь называл Овербека немецким педантом. См. П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Л., 1928, стр. 89.

живописца, пишущего масляными красками. В 1835 году Мокрицкий покушался писать групповой портрет, включавший и портрет Гоголя, но эта затея, повидимому, не состоялась, и Гоголь вряд ли позировал Мокрицкому. Швед Мазер в 1840 году нарисовал портрет Гоголя карандашом, что также мало могло пригодиться Гоголю для описания работы портретиста-живописца.

Для того чтобы дать развернутую, последовательную картину живописного портретного сеанса, нужны были непосредственные и длительные наблюдения над работой портретиста, пишущего масляными красками. Такие случаи представлялись Гоголю в Италии в 1840 и 1841 годах, когда были написаны его портреты Ивановым и Моллером. При этом небольшая по размеру работа Иванова к тому же не была работой портретиста-профессионала. Иначе обстояло дело с Ф. А. Моллером, в творчестве которого портрет был главной специальностью. Как известно, Гоголь позировал Моллеру в 1840 и 1841 годах. Портреты Моллера (три) вполне законченны и, вероятно, потребовали много сеансов. У Гоголя было достаточно времени для изучения замашек портретиста.

«И в одно мгновенье придвинул он станок (то есть мольберт.— *Н. М.*) с готовым холстом, взял в руки палитру, вперил глаз в бледное личико дочери» [1].

«Чартков принялся за дело, усадил оригинал, сообразил несколько все это в голове; провел по воздуху кистью, мысленно устанавливая пункты; прищурил несколько глаз, подался назад, взглянул издали, и в один час начал и кончил подмалевку... Без всякой церемонии одним движеньем кисти заставлял он оригинал поднимать голову, который наконец начал сильно вертеться и выражать совершенную усталость» [2].

Здесь дана законченная картина портретного сеанса, изображен весь процесс работы художника, начиная с обдумывания композиции, рисунка («мысленно устанавливая пункты») и первоначального живописного подмалевка. Гоголь не забыл отметить возбужденное состояние художника и усталость модели. Все это не только увидено Гоголем в натуре, но и пережито им самим. Невольно вспоминаешь слова Анненкова: «Зоркий глаз его постоянно следил за душевными и характеристическими явлениями

---

[1] Гоголь, т. III, стр. 100.
[2] Там же, стр. 101—102.

в других: он хотел видеть даже и то, что легко мог предугадать». У Гоголя было достаточно времени, чтобы досконально изучить приемы портретиста. Достойно внимания выражение лица Гоголя, уловленное Моллером. Это смесь благожелательного внимания и некоторого лукавства с личной заинтересованностью в происходящем. Гоголь изучает и, кажется, запоминает профессиональные приемы портретиста как нечто для него весьма важное, как будто перед ним развертывается зрелище, о котором он слышал ранее, но которого он не видел воочию. Невольно начинаешь думать, что одна из причин возникновения портрета Моллера была в том, что Гоголю нужно было видеть портретиста за работой для переработки неудовлетворявшего его описания портретного сеанса. Позируя Моллеру, Гоголь обогатился сведениями, ему необходимыми. «Для Гоголя... ничего не пропадало даром» [1].

По своей изобразительной силе описание сеанса представляет собой одно из самых ярких мест «Портрета». И невольно вспоминаются слова Гоголя, здесь как нельзя более приложимые. «У меня только то и выходило хорошо, что взято было мной из действительности, из данных, мне известных» [2].

Мне кажется, что этот случай может служить примером того, как перерабатывал свою повесть Гоголь. Может быть, сцена сеанса была одним из последних, завершающих штрихов повести. Недаром же по своей изобразительной силе приближается она к лучшим страницам «Мертвых душ».

Драма совсем иного порядка развернута Гоголем в «Невском проспекте». Пискарев так же, как и Чартков, сначала гибнет как художник, а потом уничтожает себя, но причина его гибели иная.

Пискарев повстречал на улице красавицу, и это событие перевернуло всю его жизнь. Действительность потеряла для него всякую ценность. Он искусственно погружает себя в мир туманной фантастики, жизнь для него начинается с того момента, как возникают грезы о той, в которой внешность «перуджиновой Бьянки» [3] никак не соответствовала страш-

---

[1] П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Л., 1928, стр. 61.

[2] Гоголь, т. VIII, стр. 446. Авторская исповедь.

[3] Какая-то картина, приписывавшаяся Перуджино, была в собрании А. О. Смирновой, которое, конечно, было знакомо Гоголю.

ной внутренней пустоте жалкой падшей женщины. Теперь вся напряженная душевная деятельность Пискарева состоит в том, чтобы заполнить мечтой о ней все свое время. «Я бы не отходил от холста, на котором изобразила тебя божественная кисть», «Беспрестанное устремление мыслей к одному, наконец, взяло такую власть над всем бытием его и чувствами, что желанный образ неотразимо являлся ему каждую ночь, всегда почти в положении, противоположном действительности». «Жажда сновидений сделалась, наконец, его жизнью. И с этого времени самая жизнь приняла странный образ; он, можно сказать, спал наяву и бодрствовал во сне».

Действительность не только перестала быть для него источником искусства, но вызывала отвращение. «О, как отвратительна действительность. Что она против мечты?» Как обломок прошлой жизни среди видений Пискарева показывается «голова чухонки, с которой он рисовал когда-то портрет».

Как художник, Пискарев полон доверия к форме, прекрасной, божественной, он живет только этим чувством прекрасного. Он усыпляет в себе контролирующую силу ума и сознания. И тогда форма наполняется сама собой, и встреченная им красавица становится идеалом не только физической, но и нравственной красоты. Но эти создания мечты художника, которые его заполняют, разрушаются от первого соприкосновения с действительностью, и мечтатель, переставший быть художником, гибнет.

Это трагедия художника, оторвавшегося от реальной жизни, который живет только чувством, мечтой и фантазией.

К этим двум повестям Гоголя, изображающим жизнь профессиональных художников, необходимо присоединить еще «Ночь перед рождеством». Кузнец Вакула, которого природа одарила и силой и красотой, одарен и талантом и занимается художеством. Замечу, кстати, что тема народного творчества затронута в русской литературе XIX века впервые Гоголем, а после него — только Н. С. Лесковым в «Запечатленном ангеле». Но Лесков берет ее много у́же, чем Гоголь, ибо рисует художника-иконописца, ограниченного в своем искусстве церковными сюжетами.

Кузнец Вакула живет ощущениями художника. В своем кузнечном ремесле он находит художественную сторону. Когда он попадает во дво-

рец, то безмерно восхищается работой кованых ручек дворцовых дверей. Тут он видит, что ремесло возвышается до искусства.

Кузнец Вакула работает себе в удовольствие и людям на радость[1]. Художественный труд его бескорыстен. Искусство его всем доступно, оно открыто для всех. Хату свою изукрасил он так, что даже покойный преосвященный, проезжая через Диканьку, увидев расписные ее стены, восхитился и велел кучеру остановиться, вылез из экипажа и начал расспрашивать стоявшую у дверей Оксану, кто тут хозяин, сотворивший изумительное чудо.

Не одна хата, но даже и забор, который кузнец Вакула красил у сотника в Полтаве, был не только добротно выкрашен, но и красив на славу. Кстати сказать, из маляров и неученых иконописцев подбирал себе учеников А. Г. Венецианов, полагая, что эти занятия, в которых проявляется любовное отношение художника к материалу и стремление к красоте, составляют верные предпосылки для образования будущего художника.

В русской литературе образ Вакулы — это первое изображение народного художника, бесхитростное искусство которого вызывает всегда чувство восхищения и благодарности.

Советская действительность дает многие примеры талантливой деятельности народных мастеров. Вспоминаешь Ивана Гончара, мастеров-кубачинцев, старенькую Мездрину из Дымкова, автора чудесных глиняных кукол, вспоминаешь палешан, мастеров Мстеры и Холуя. Это все братья и сестры, вернее сказать, потомки Вакулы. И все более дивишься чудодейственному гению Гоголя, сумевшему из крупиц, рассеянных в самой жизни, создать верный образ народного художника.

---

[1] Художественная деятельность кузнеца Вакулы удивительно напоминает ранние годы жизни Репина, столь живо изображенные им в «Далеком близком».

Сестра Устя и ее подруги просят мальчика Репина расписать их сундуки, где они хранят свой девичий скарб. И Репин рисует, совсем как Вакула, букетики роз на внутренней стороне крышки сундучка.

С юных лет Репин знаком с живописцами, знает названия грунтов и красок, понимает в них толк. Ребенком Репин вырезывал из бумаги фигурки и наклеивал их на оконные стекла. Более всего радовался он тому, что прохожие останавливались и удивлялись его ребяческой выдумке. Значит, искусство его интересовало и радовало людей, и в этой радости зрителя будущий художник почувствовал свое высшее удовлетворение.

* * *

Итак, в первой половине 1830-х годов творчество Гоголя питалось образами живописи. При этом — наиболее передовым из всего того, что тогда существовало. Искусство Венецианова и его школы было значительным проявлением живописного реализма, открывавшего безграничные горизонты восприятия жизни. От понимания пространства комнаты, наполненной мелочами быта, художник шел к пониманию самой жизни во всем ее многообразии и сложности. Животрепещущие проблемы художественной жизни того времени нашли в «Невском проспекте» и «Портрете» Гоголя яркое отражение, в частности, в них отражались художественные идеи Венецианова. Обе повести о художниках переполнены зрительными образами и даже описаниями картин, которые могли быть созданы только учениками Венецианова.

Среди живых людей и произведений искусства Гоголь умел выбирать явления типические. Таков Пискарев. Он весь погрузился в мир им созданных образов, замкнулся в них, усыпил чувство действительности и контролирующую силу ума. Отсюда вытекает завет художнику: жить реальностью, действительностью, любить и изучать мир, проверяя наблюдения деятельным своим разумом. Отсюда основа всякого искусства: «соображенье», а не «воображенье».

Живые, реальные люди действуют в «Портрете». Путь от первого варианта «Портрета» ко второму — это путь осознания реальности самим писателем. Это не только описание предметов и явлений, но и постижение их внутреннего смысла. Гоголь нашел краски необычайной яркости и формы совершенной законченности, когда изображал типы художников «Портрета», не только рисуя профессиональные их черты, но и давая им социальное истолкование. Поэтому трагедия Чарткова — это неизбежная трагедия художника, не сумевшего добиться творческой независимости в дворянском обществе.

Гоголя занимал вопрос морального облика художника. Высокие моральные качества художника, по мнению писателя, есть качества художника-реалиста. Соблазны, погубившие Чарткова и Пискарева — эгоизм, жажда наживы, беспочвенная фантазия,— оторвали их от жизни, и оба

они уничтожили сначала свое искусство, а потом и себя. Бескорыстие [1] и служение народу — вот что должно одушевлять и питать истинного художника. В художественной действительности того времени олицетворением гоголевского идеала художника были скромнейший Венецианов и великий самозабвенный труженик Александр Иванов, чья жизнь была подвигом во имя искусства, служащего народу, так же как служат народу и творения самого Гоголя.

---

[1] Чартков «...подошел к прежним своим произведениям, *которые работались когда-то так чисто, так бескорыстно...*» Гоголь, т. III, стр. 114. (Курсив мой.— *Н. М.*)

Работа Иванова над портретом Гоголя

В 1841 году Александр Иванов написал портрет Гоголя. Портрет известен в двух экземплярах. Тот из них, который ныне находится в Государственном Русском музее в Ленинграде и ранее принадлежал поэту В. А. Жуковскому, отличается, помимо незначительных деталей, большей выразительностью и свежестью письма. Сам Иванов, как это будет видно из дальнейшего, считал его основным, первым оригиналом. Другой портрет принадлежал М. П. Погодину, затем находился в собраниях Румянцевского музея, после ликвидации которого поступил в Третьяковскую галлерею [1]. Этот второй портрет является авторской репликой, тогда же сделанной Ивановым. Оба портрета почти совершенно одинаковы по формату и размеру, оба не подписаны художником и не датированы. Принадлежность их кисти Иванова неопровержимо устанавливается техническими приемами и фактурой живописи и подтверждается происхождением и письменными документами. Дата устанавливается только показаниями современников. Кроме этих двух портретов, вернее сказать, одного в двух вариантах, исполненных масляными красками, имеются еще карандашный и акварельный портреты Гоголя, рисованные Ивановым, но их соотношение с масляными портретами не установлено.

---

[1] В 1937 году портрет был взят на Всесоюзную пушкинскую выставку, затем отправлен в Ленинград и вошел в состав экспозиции Музея А. С. Пушкина.

История работы Иванова над портретами Гоголя представлялась одним из тех случайных биографических эпизодов, которые в силу своей незначительности никак не занимали исследователей творчества художника. Портреты считались естественным, не возбуждающим никаких вопросов памятником дружественных отношений писателя и художника. Игнорировали при этом не только общеизвестную нелюбовь Иванова к портретной живописи, но и письма самого Гоголя, имеющие прямое отношение именно к этому портрету. Описание Н. Врангелем портрета в каталоге Русского музея страдает многочисленными ошибками и полным игнорированием документальных данных [1]. В творческом наследии Иванова портрет Гоголя является единственным. Правда, среди многочисленных этюдов к «Явлению Мессии» есть несколько несомненных портретов. Таково изображение человека с лицом русского священника, черты которого были частично использованы Ивановым для облика апостола Андрея. Таков маленький круглый портрет человека со спутанными, седеющими кудрями, послуживший исходным пунктом работы над типом апостола Петра. Но все эти лица — только безыменные модели, утратившие совершенно свою индивидуальность в процессе дальнейшей работы. Они занимают свое место, обозначая некоторые, по большей части исходные, моменты в работе над тем или иным персонажем картины, но они полностью приспособлены к потребностям картины, их служебность неопровержимо устанавливается прежде всего позой, поворотом, точно совпадающими с позами действующих лиц картины. Это позволяет поставить их в некоторый ряд этюдов, все более и более уходящих от портретности и приближающихся к воплощению типических черт персонажей картины. Таких портретов, таких настоящих портретов, каким

---

[1] См. «Русский музей имп. Александра III. Составил бар. Н. Н. Врангель», т. II, Спб., 1904, стр. 179—181.

Неизвестно, откуда Врангель почерпнул сведения, будто портрет был заказан Иванову Жуковским. Этому противоречит письмо самого Иванова, приводимое здесь ниже. После смерти Жуковского портрет составлял собственность не его сына, а М. Х. Рейтерна, о чем свидетельствует список работ Иванова, составленный Н. П. Собко, в приложении к книге М. Боткина «А. А. Иванов, его жизнь и переписка», Спб., 1880, стр. 463. Не «увеличенная копия» с этого оригинала, а авторская реплика находилась в собрании М. П. Погодина и затем поступила в Румянцевский музей; именно с этой погодинской реплики была сделана литография К. Горбунова, приложенная к погодинскому «Москвитянину» в 1843 году.



А. А. Иванов. Портрет Н. В. Гоголя

Масло. 1841

Музей А. С. Пушкина

является портрет Гоголя, Иванов более не делал [1]. Даже самые близкие ему лица (например, его брат Сергей или гр. Марья Владимировна Апраксина, или Федор Васильевич Чижов) никогда не были увековечены им в портрете. Во всяком случае, других, кроме портрета Гоголя, портретов пока не обнаружено. Зная отношение Иванова к портретной живописи и сопоставляя это отношение с тем, как подходил к проблеме портрета Гоголь (повесть «Портрет» и особенно «Выбранные места из переписки с друзьями»), мы вправе предполагать, что работа Иванова над гоголевскими портретами была вызвана какими-то особыми обстоятельствами.

Все письма художника, говорящие о портрете, относятся к первой половине 1852 года, то есть к тому времени, когда в Риме было получено известие о смерти Гоголя. Они столь важны для дальнейшего, что необходимо здесь привести их почти полностью.

«Вследствие многих отзывов о кончине Н. В. Гоголя,— писал Иванов В. А. Жуковскому в марте 1852 года,— я решился приступить к желанию покойного — доставить случай награвировать его портрет именно тому художнику, на которого он указывает в книге своей «Переписка с друзьями». Один из двух портретов, писанных мною от всех в великой тайне, подарен, по его словам, Вам. Посему прошу покорнейше Вас переслать портрет в Петербург, в верные руки Ваших знакомых, для немедленного доставления его Ф. И. Иордану. Прошу удостоить меня ответом на сие письмо в Рим, и потрудитесь поспешить высылкой портрета в Петербург, чем весьма обяжете многих, любящих память великого нашего поэта» [2].

Второе письмо было адресовано Ивановым М. П. Погодину, владельцу другого портрета.

«Живя двадцать лет в захолустье от русской литературы, услышал как-то я весьма порицательные отзывы Гоголю за то, что он напечатал при жизни свое завещание. Теперь смерть (поставила его лицом для всех

[1] Только в альбомах Иванова встречаются портретные рисунки (большей частью с лиц неизвестных), исполненные карандашом. Еще не сделано попыток их определить и датировать.

[2] Все письма Иванова цитируются по подлинникам, хранящимся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина в Москве. Ср. М. Боткин, А. А. Иванов. Его жизнь и переписка. Издал Михаил Боткин. Спб., 1880, стр. 273—274. В дальнейших ссылках упоминается только имя издателя.

неподвижным [1]) совершилась. Я, услышав о сей важной утрате, сейчас же вследствие его завещания написал В. А. Жуковскому, как старейшине литераторов русских, просьбу исполнить завещание покойного — одолжить портрет с него, мной писанный, для гравирования Ф. И. Иордану в Петербург с обстановкой подписки приличной на сей конец. Но письмо мое, как видно, застало на столе самого Василия Андреевича. Несколько строк сестры вдовы, присланных мне на обороте печатного траурного ее ко мне билета, дают знать, что она, хотя и с удовольствием дает портрет для гравирования, но не знает где он? В таком трудном положении, желая нисколько не медлить с этим делом, я решился писать к Вам, ибо, по словам покойного, другой такой же портрет, с него мною писанный, подарен Вам, что уже теперь более не может быть тайной, как того желал всегда при жизни наш знаменитый покойник. Посему теперь прошу Вас покорнейше во имя памяти общего нашего друга переслать портрет, Вам принадлежащий, в Петербург, в Академию художеств для передачи профессору Ф. И. Иордану, и вместе с тем напечатать во всех журналах воззвание к друзьям Гоголя о его желании, напомнив им его завещание, чтоб составить таким образом достаточную подписку для отличного нашего гравера, столь мало у нас оцениваемого. Надеюсь, что Степан Петрович Шевырев тоже примет немалое участие» [2].

О том же и тогда же Иванов писал самому Федору Ивановичу Иордану и Н. П. Боткину. В одном из писем к последнему есть указание на то, как расценивал сам художник оба портрета: «Портрет у Погодина не худ; в то время, как разыщется портрет, принадлежащий Жуковскому, Иордан уже может начать работу с погодинского портрета, ибо они оба совершенно в одном и том же положении и размере» [3].

Попутно заметим, что хлопоты Иванова ни к чему не привели. Иордан так и не получил ни того, ни другого экземпляра ивановского портрета. Архив Иванова не содержит в себе никаких указаний, что, собственно, послужило к этому препятствием.

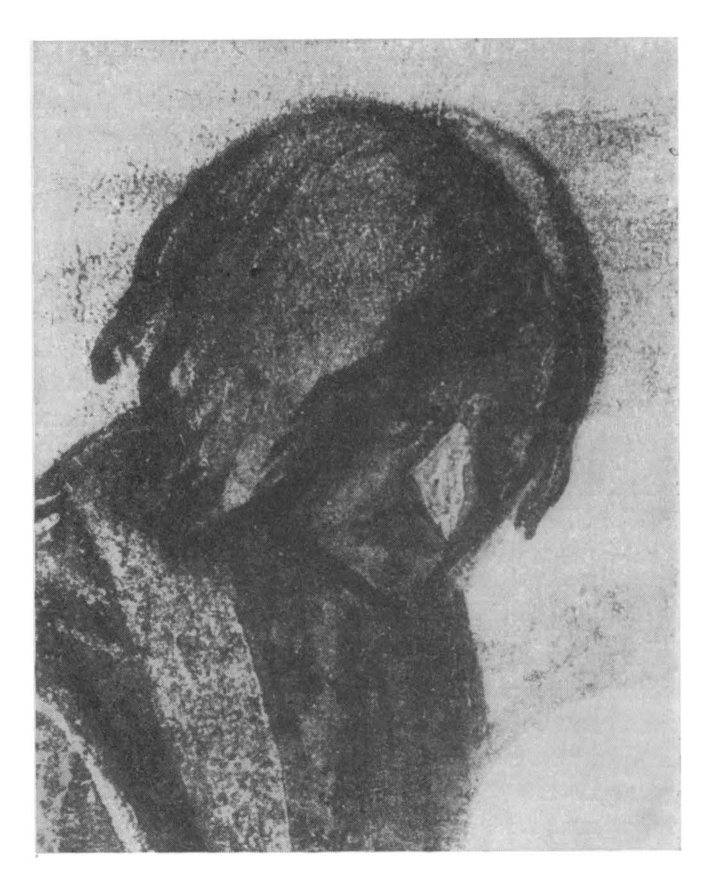
Два первых письма Иванова устанавливают существование двух «тайн», связанных с портретом Гоголя. Во-первых, сам портрет писан был

---

[1] Фраза, зачеркнутая Ивановым.

[2] Ср. Боткин, стр. 275.

[3] Там же, стр. 277.



А. А. Иванов. Голова Н. В. Гоголя,
Деталь эскиза картины «Явление Мессии»
Масло

«от всех в великой тайне», очевидно, по желанию и, может быть, даже требованию самого Гоголя. Во-вторых, было также скрыто и его местонахождение: «. . .портрет подарен Вам, что уже теперь более не может быть тайной, как то всегда желал при жизни наш знаменитый покойник» [1].

[1] Боткин, стр. 275.

Эта таинственность усугубляется «Завещанием» Гоголя, написанным в 1845 году, то есть в пору его наибольшей близости к Иванову. Там есть особый пункт, касающийся портрета.

«VII. Завещаю... но я вспомнил, что уже не могу этим располагать. Неосмотрительным образом похищено у меня право собственности: без моей воли и позволения опубликован мой портрет. По многим причинам, которые мне объявлять не нужно, я не хотел этого, не продавал никому права на его публичное издание и отказывал всем книгопродавцам, доселе приступавшим ко мне с предложеньями, и только в таком случае предполагал себе это позволить, если бы помог мне бог совершить тот труд, которым мысль моя была занята во всю жизнь мою [...] С этим соединялось другое обстоятельство: портрет мой в таком случае мог распродаться вдруг во множестве экземпляров, принеся значительный доход тому художнику, который должен был гравировать его. Художник этот уже несколько лет трудится в Риме над гравированием бессмертной картины Рафаэля: Преображенье господне...» [1]

Это и есть, очевидно, тот самый пункт завещания, о котором Иванов упоминает в своих письмах. Однако первая часть этого пункта, говорящая о нежелании Гоголя видеть свой портрет опубликованным, теснейшим образом связывается с письмами Гоголя, посвященными тому похищению права собственности на портрет, которое имело место за два года до составления завещания.

Дело в том, что в 1843 году портрет Гоголя с оригинала Иванова, находившегося у М. П. Погодина, был помещен Погодиным в виде литографии на страницах «Москвитянина» без спроса и ведома Гоголя, и вслед за тем в харьковском альманахе «Молодик», издававшемся Бецким, появилась литография с другого портрета Гоголя, рисованного Мазером. Случайно «Молодик» дошел до Гоголя раньше, чем «Москвитянин», и на Бецкого во всей первоначальной силе обрушился гнев писателя. «Скажи Шевыреву,— пишет Гоголь Н. М. Языкову 1 октября 1844 года,— чтобы он объявил в Москвитянине... что без моего спросу и позволения в каком-то харьковском повременном издании приложили мой портрет... чтобы он объявил, что подобным мошенничеством не занимались прежде книгопродавцы, каким ныне занимаются литераторы. Я несколько раз

---

[1] Гоголь, т. VIII, стр. 222—223.

отказывал книгопродавцам на их предложения награвировать мой портрет, кроме того, что мне не хотелось этого, я имел еще на то свои причины, для меня слишком важные. И уж ежели бы пришлось мне позволить гравировку портрета, то, вероятно, это бы сделано было только для Москвитянина, а не для другого какого-либо издания, и притом мне даже вовсе неизвестного. Попроси также Погодина, чтобы он написал письмо к Бецкому в Харьков, он его кажется знает, с запросом, каким образом и какими путями портрет мой зашел к нему в руки. Все нужно сделать скорее» [1].

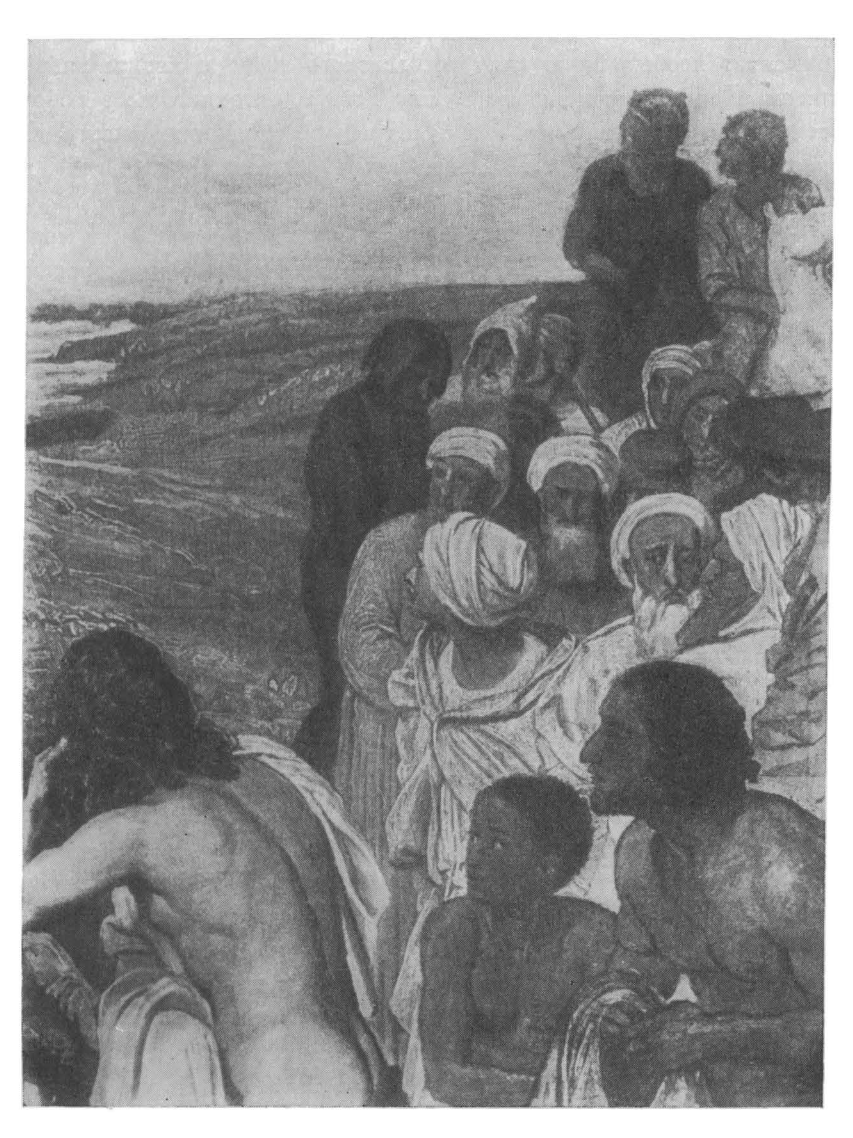
Однако очень скоро выяснилось, что сам Погодин гораздо более виноват перед Гоголем, нежели Бецкий. 26 октября 1844 года Гоголь снова пишет Языкову:

«Каков между прочим Погодин и какую штуку он со мною сыграл вновь! Я вскипел негодованием на Бецкого за помещение моего портрета, и надобен же такой случай: вдруг сам Бецкий является из Харькова во Франкфурт для принятия от меня личного распекания. От него я узнаю, что Погодин изволил еще в прошлом году приложить мой портрет к Москвитянину, самоуправно, без всяких оговорок, точно как-будто свой собственный, между тем как из-за подобных историй у нас уже были с ним весьма сурьезные схватки. И ведь между прочим пришипился, как бы ничего не было (и никто из моих приятелей меня об этом не уведомил!). Я не сержусь теперь потому только, что отвык от этого, но скажу тебе откровенно, что большего оскорбления мне нельзя было придумать. Если бы Булгарин, Сенк[овский], Полевой совокупившись вместе написали на меня самую злейшую критику, если бы сам Погодин соединился с ними и написали бы вместе все, что способствует к моему унижению, это было бы совершенно ничто в сравнении с сим. На это я имею свои собственные причины, слишком законные, о чем не раз объявлял этим господам, и чего однако не хотел им изъяснять, имея тоже законные на то причины» [2].

В. И. Шенрок высказал предположение, что важные причины, заставлявшие Гоголя запрещать публикацию портретов, заключались в том, что Гоголь предполагал опубликовать портрет, обратив доход с него

---

[1] Гоголь, т. XII, стр. 350.
[2] Там же, стр. 363—364.



А. А. Иванов. Эскиз картины «Явление Мессии»
Деталь. Правая группа
Масло

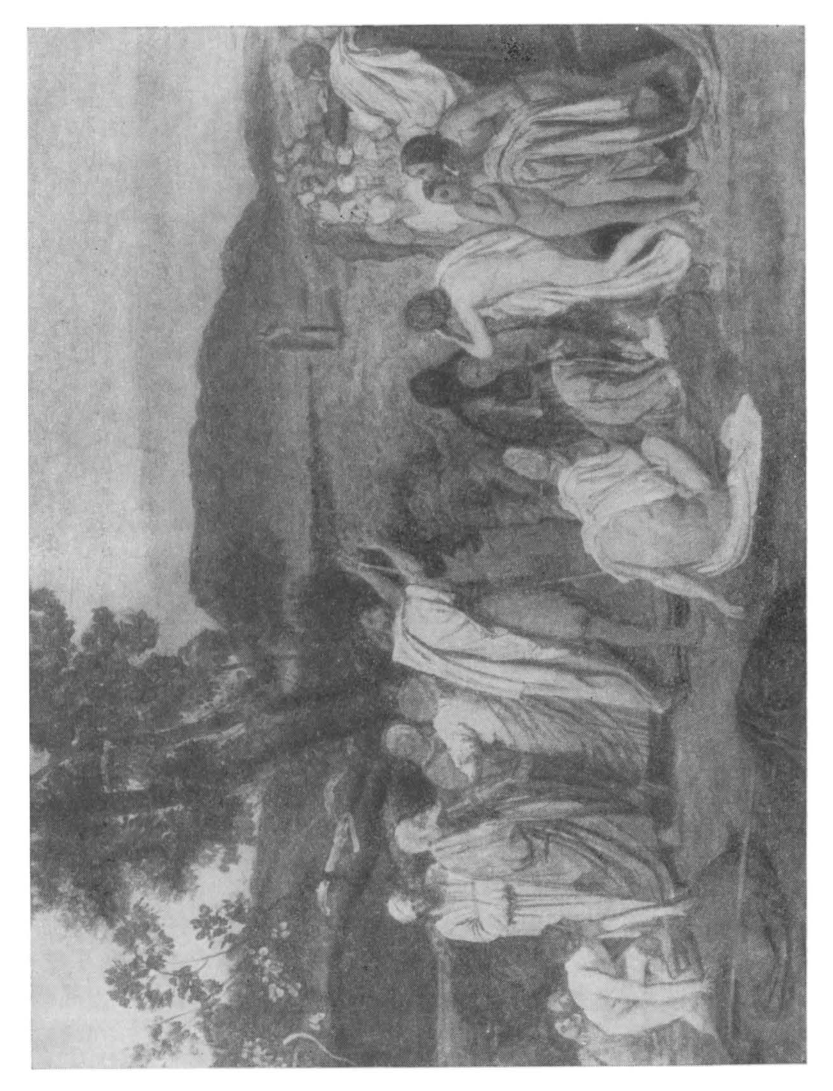
в пользу Иванова. Это предположение ни на чем не основано и никак не объясняет необычайную силу гоголевского гнева и язвительный тон его писем. Причину этого гнева нужно искать, очевидно, не в побочных и посторонних обстоятельствах, а в личных переживаниях писателя. Это подтверждает письмо к С. П. Шевыреву от 14 декабря 1844 года, в котором Гоголь в последний раз говорит об истории с портретом.

«Друг,— пишет он,— не от портрета, я сказал, замедление моих сочинений, но от тех душевных внутренних моих событий, к совершению которых во мне послужили странным образом видимые ничтожные дела и вещи, последним хвостиком которых был портрет... Друг мой, многого я не умею объяснить, да и для того, чтобы объяснить что-нибудь, нужно мне подымать из глубины души такую историю, что не впишешь ее на многих страницах. А потому по тем же самым причинам и не может быть понятно другому, почему мне так неприятно публикование моего портрета. Одни могут отнести к излишнему смирению, другие к капризу, третие к тому, что у чудака все безотчетно и во всяком действии должен быть виден оригинал. Не скрою даже и того, что помещенье моего портрета именно в таком виде, т. е. налитографированного с того портрета, который дан мною Погодину, увеличило еще более неприятность. Там я изображен, как был в своей берлоге назад тому несколько лет. Я отдал этот портрет Погодину как другу, по усиленной его просьбе, думая, что он, в самом деле, ему дорог как другу, и никак не подозревая, чтобы он опубликовал меня. Рассуди сам, полезно ли выставить меня в свет неряхой, в халате, с длинными взъерошенными волосами и усами? Разве ты сам не знаешь, какое всему этому дают значение?» [1]

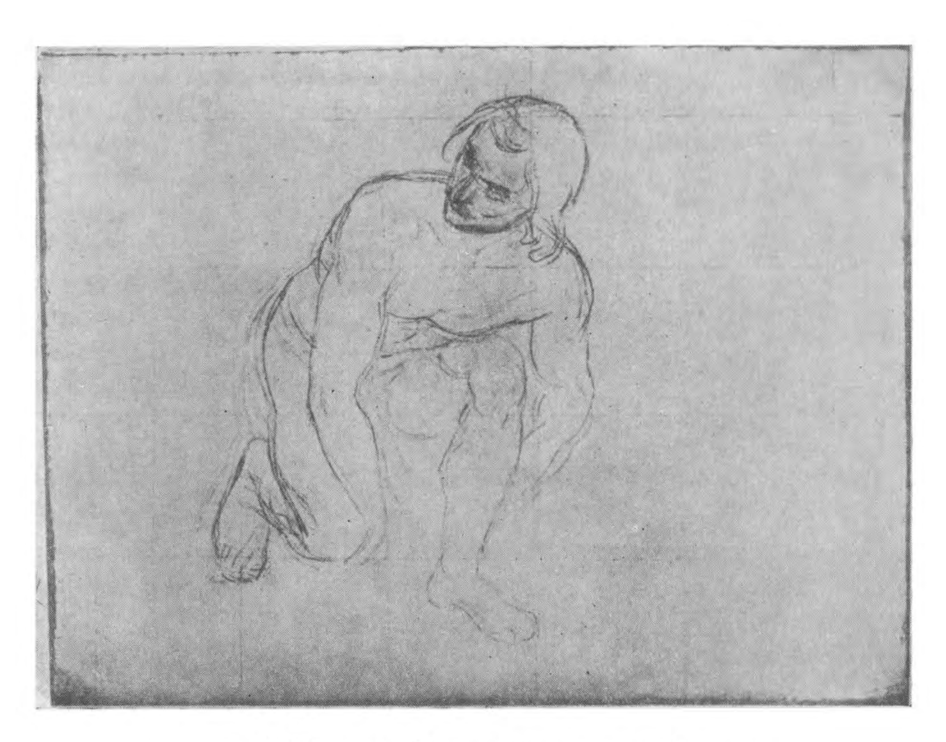
И далее он пишет, что портрет его будут выдирать из журналов, и внешность его сделается образцом для глупого подражания. О. Ф. Миллер правильно замечает, что Гоголь и здесь не желал объяснить, что, собственно, делало для него неприятным опубликование портрета. Шенрок же, вступая в противоречие с самим Гоголем, находил его объяснения вполне исчерпывающими вопрос. Портрет многократно публиковался и стал одним из самых известных портретов писателя, но его история не вызвала ни малейшего внимания исследователей творчества Иванова и Гоголя.

---

[1] Гоголь, т. XII, стр. 392—393.

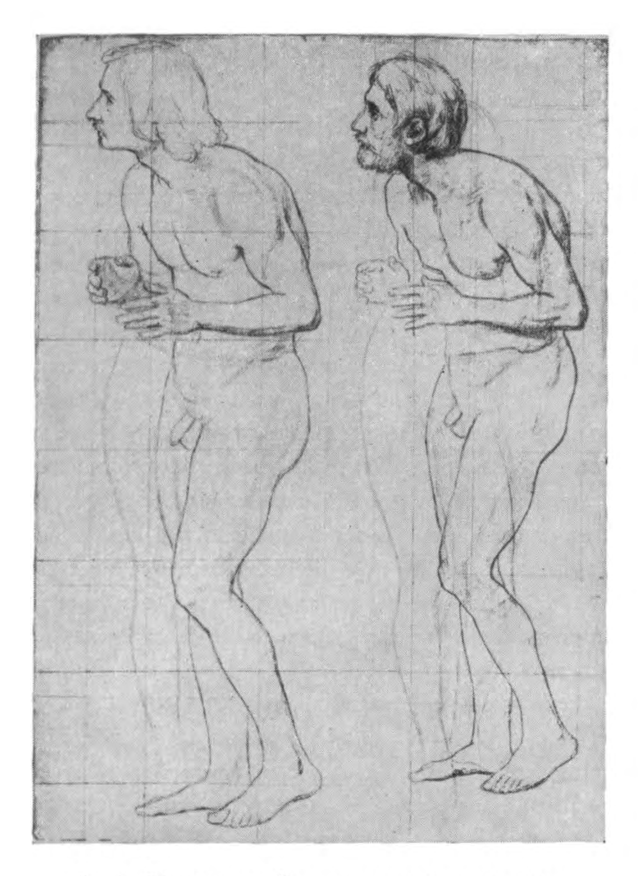


А. А. Иванов. Явление Мессии. «Венецианский эскиз»
Масло. 1839



А. А. Иванов. Фигура раба с головой Гоголя
Рисунок

Из всех писем, выше цитированных, может быть сделан пока следующий единственный вывод: существующие портреты Гоголя, написанные Александром Ивановым, представляют собой этюды с натуры, отнюдь не отвечающие тому представлению о портрете, которое было у Гоголя. Тот и другой портреты изображают Гоголя в домашней, бытовой обстановке и дают совсем не то впечатление, которое хотел производить своей внешностью писатель. Оба портрета поэтому могли служить только цели воспоминания об облике Гоголя людям, лично его знавшим, даже более того, ближайшим друзьям. Вместе с тем таинственность, которой Гоголь облек всю работу, связанную с портретами, заставляет искать еще иную причину их возникновения. Совершенно очевидно, что Гоголь много ду-

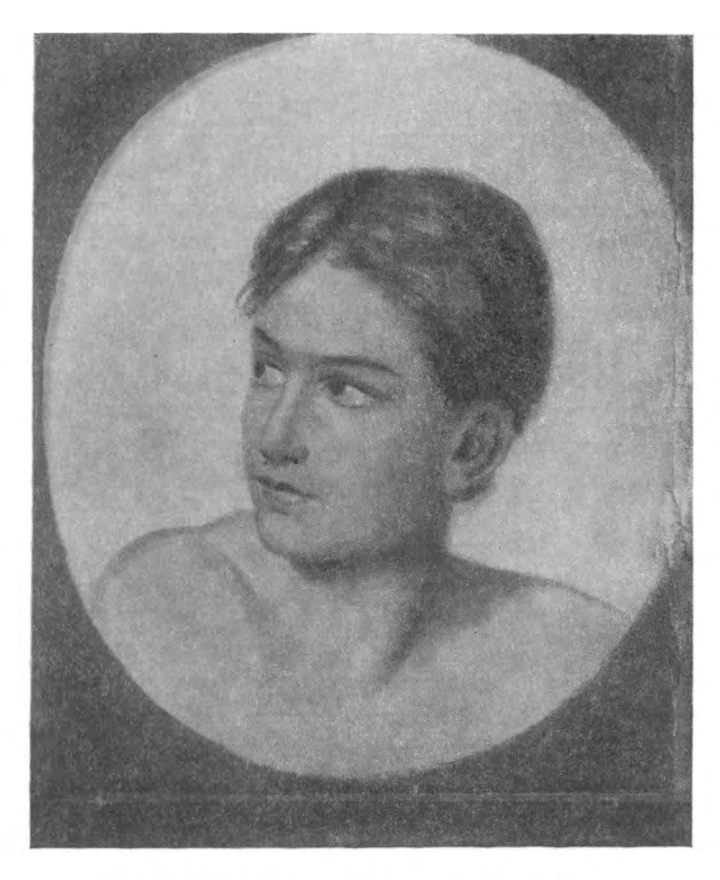


А. А. Иванов. Два варианта фигуры отца из группы «дрожащих»
Рисунок

мал о своем портрете. Это ясно как из «Завещания», так и из всех приведенных выше писем Гоголя к друзьям. Совершенно естественно ожидать, что Иванов знал, как Гоголь хотел бы выглядеть на портрете, предназначенном для публикации. Невольно возникает предположение, что все рисунки и оба масляные портрета являются не чем иным, как подготовкой к этому неосуществленному портрету. Преждевременной публикацией ива-

новского этюда гоголевский замысел портрета был уничтожен, и от него остались только подготовительные работы. Эти подготовительные работы именно потому и должны были оставаться в тайне, что они сами по себе были слишком далеки от замыслов Гоголя. Обследование эскизов и рисунков к «Явлению Мессии» подтверждает это предположение и полностью раскрывает замысел писателя.

На картине, так же как и на всех к ней эскизах (исключая первоначальные), есть фигура, получившая в ивановской литературе название «ближайшего к Христу». Это человек, стоящий в самом конце той колонны людей, которая начинается группой дрожащих и заканчивается двумя всадниками. На картине — это человек с длинными растрепанными седеющими волосами, в хламиде бруснично-кирпичного цвета, с худым лицом, обращенным в профиль. Цвет его одежды тот же самый, что и цвет гоголевского халата на портретах Иванова. На всех предшествующих картине эскизах этот человек изображен в том же самом костюме и на том же самом месте, но в другом повороте. В Государственном Русском музее находится один из самых законченных эскизов картины. В отличие от так называемого строгановского, представляющего, вероятно, более раннюю стадию разработки замысла картины, и от хомяковского, написанного в «венецианских тонах» и дающего лишь схему фигур, эскиз Русского музея представляет собой детально разработанную композицию с совершенно точно определенными местом и экспрессией каждой фигуры. Этот эскиз более, чем какой-либо другой, является экстрактом психологического содержания картины. В целом ряде деталей он выражает мысль художника с большей свежестью и отчетливостью, чем сама картина. Это в особенности относится к фигуре «ближайшего». Несмотря на миниатюрность письма, узнаешь в его лице единственные черты лица Гоголя. Портретность этого персонажа не оставляет ни малейших сомнений. Гоголь изображен, даже подчеркнуто изображен, в самых характерных и неповторимых признаках своей внешности. Яйцеобразный овал лица, характернейший острый и тонкий гоголевский нос, цвет волос, прическа и даже жесткая эспаньолка под маленьким ртом — все это точнейше воспроизведено в миниатюрной фигуре «ближайшего». Его лицо взято приблизительно в том повороте, как и в масляных портретах Гоголя, но в более сильном наклоне. Выражение лица совсем иное, чем на портретах.



А. А. Иванов. Голова дрожащего мальчика
Масло

Потрясающая экспрессия лица «ближайшего» еще раз говорит о той необычайной психологической силе, которой мог достигать в своей живописи Иванов. Замечательно, что во всех других эскизах фигура «ближайшего» превращена в условную схему, как бы для того, чтобы посторонний глаз не разгадал ее значения. Невольно приходит в голову, что тот эскиз, в котором так легко узнается Гоголь, Иванов скрывал от посторонних так же, как и самые портреты. Во всяком случае,

даже от такого близкого человека, как Ф. В. Чижов, укрылось то обстоятельство, что фигура Гоголя должна появиться в ивановской картине. Об этом нигде и никогда не обмолвились ни Чижов, ни кто-либо другой из близких друзей и знакомых художника, посещавших его мастерскую.

Возвращаясь к изучению материала, необходимо подчеркнуть не только сходство, но и разницу между портретами, рисунками и изображением «ближайшего» в эскизах и в самой картине. Помимо уже указанного сходства в цвете и покрое костюма, в портрете привлекает внимание общий наклон фигуры, чрезвычайно усиленный в эскизе картины. Отсюда начинается разница. В эскизе картины Гоголь изображен во весь рост, в сильном движении, согбенным, с низко опущенной головой. Глаз его не видно. Вся фигура создает впечатление величайшей униженности, страха острейшего и мучительного переживания своей греховности. Среди прочих зрителей «Явления» она представляется разительным исключением. Замечательно, что позднее, описывая картину Иванова («Исторический живописец Иванов»), Гоголь упоминает, между прочим, и об этом персонаже, изображающем кающегося грешника: «четвертые понурили главы в сокрушеньи и покаяньи» [1], а между тем в картине нет ни одного персонажа, «понурившего» голову. Следовательно, слова Гоголя относятся к тому времени, когда «ближайший» был изображен еще с лицом Гоголя и с опущенной головой. Все прочие персонажи картины, кроме «ближайшего», являются зрителями или слушателями, с большей или меньшей аффектацией относящимися к происходящему. Только «ближайший» переживает это событие с совершенно исключительной глубиной и потрясенностью. Возникает предположение, что этот персонаж и его роль в картине обдуманы и сообщены Иванову самим Гоголем. Таким видел и так понимал себя Гоголь уже в конце 30-х и начале 40-х годов. Фигура Гоголя заметна уже в «венецианском» эскизе картины, который был написан, вероятно, в самой Венеции, по рисунку, заранее заготовленному в Риме. Этот «венецианский» эскиз датируется летом 1839 года, следовательно, мысль о введении портрета Гоголя в картину созрела уже в 1839 году, притом в окончательной форме.

Вся совокупность наличных иконографических и письменных мате-

---

[1] Гоголь, т. VIII, стр. 330.

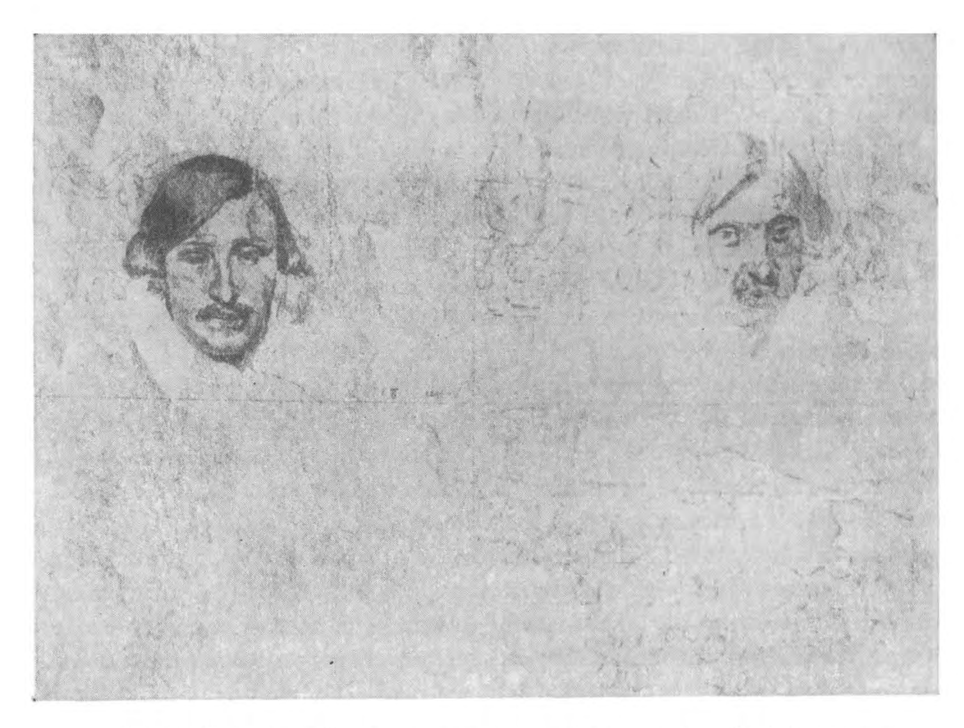
риалов позволяет почти полностью восстановить совместный замысел писателя и художника и определить последовательность и значение отдельных этапов этой работы. Мысль о введении в картину портрета живого лица, изображении в ней реально существующего человека-современника вряд ли могла принадлежать самому художнику. Она слишком резко противоречит всей системе работы Иванова, сложному методу выработки типов, который неукоснительно проводил художник даже по отношению к второстепенным персонажам картины. Насмешливый ум Гоголя легко мог уязвить этот кропотливый и постороннему взгляду могущий показаться механическим метод ивановского творчества, сравнив его систему с тем, как смешно отыскивала Агафья Тихоновна свой идеал жениха: «Если бы губы Никанора Ивановича да приставить к носу Ивана Кузьмича, да взять сколько нибудь развязности, какая у Балтазара Балтазарыча, да, пожалуй, прибавить к этому еще дородности Ивана Павловича — я бы тогда тотчас же решилась» [1].

История искусства знает многочисленные примеры введения изображений современников в исторические картины. Здесь могут быть указаны два рода подобных случаев. Первый, когда эти живые лица являются только спокойными, пассивными созерцателями совершающегося действия. Они располагаются на его периферии и не принимают в нем никакого участия, как зрители в театре. Они являются как бы переходом к зрителю самой картины, приглашая его погрузиться в созерцание центрального персонажа или события картины. Другой случай изображения современника — это введение в историческую картину, в том или ином виде, современного художнику персонажа, причем художник заставляет этот персонаж нести в развороте действия картины некоторую определенную функцию. Так, например, Карл Брюллов в картине «Осада Пскова», которую он так и не довел до конца, изобразил Фаддея Булгарина в виде поляка, стаскивающего кафтан с убитого русского [2]. На одном из листов «Октябрьских праздников» Иванова есть портреты художников-назарейцев Овербека и Корнелиуса; вероятно, портретом является и долговязая фигура «англичанина» в синем сюртуке. Разрабатывая тему «Шарла-

---

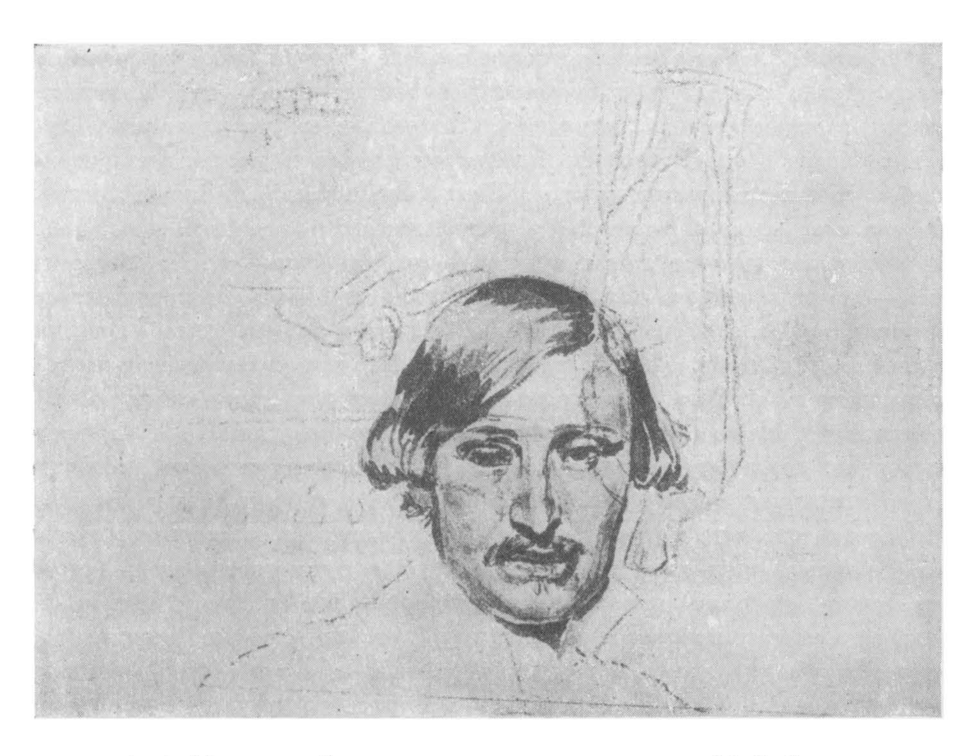
[1] Гоголь, т. V, стр. 37.

[2] См. Д. Ровинский, Подробный словарь русских гравированных портретов, т. I, Спб., 1886, стр. 451.



А. А. Иванов. Два незаконченных рисунка-портрета Н. В. Гоголя
Акварель. 1840

таны» для Штернберга, Иванов рекомендует ему ввести в картину фигуры выдающихся современников — скульптора Бартолини и археолога Росселини. Но эти последние ивановские примеры являются, в сущности, уже не историческими, а жанровыми композициями и лишний раз доказывают, в какой мере в самом конце 30-х и первой половине 40-х годов Иванов был реалистом, умевшим искусно пользоваться всеми данными окружающего. Нужно отметить,— и в этом ценность последних примеров,— что эскизы современны началу знакомства и дружбы с Гоголем, и решительный поворот к реализму в творчестве Иванова, несомненно, связан с появлением Гоголя на жизненном горизонте художника (см. следующий очерк).



А. А. Иванов. Два незаконченных рисунка-портрета Н. В. Гоголя
Деталь

В строгом строе «Явления Мессии» трудно было найти место для персонажа, подобного «ближайшему». Каждое из действующих лиц этой картины проходило сложнейшую метаморфозу, начинаясь реальным портретом и превращаясь в некий обобщенный образ, проверенный затем в своих основных чертах соседством с психологически соответствующим образом классического искусства. Так, очищенный от слишком случайных черт реального персонажа, сверенный далее с классическими живописными изображениями (леонардовские апостолы, образы Рафаэля), этот, таким сложным путем выработанный, тип в дальнейшем утрачивал еще нечто в своей реальной телесной форме, подчиняясь фресковому тону картины.

Место и значение изображения Гоголя в картине были найдены не сразу. Архив ивановских рисунков в Третьяковской галлерее показывает многочисленные искания художника. Это различные вариации использования образа Гоголя. Профиль Гоголя можно узнать в одном из рисунков в профиле дрожащего отца. Этот вариант необычайно интересен. Отец и сын, только что приняв крещение, дрожат от холодной воды; отец спешит вытереть мокрое тело куском ткани, мальчик — совсем обнаженный — стоит, пожимаясь от дрожи. Это одна из самых пластически прекрасных групп картины. Осенью 1934 года в антиквариате Торгсина я нашел этюд головы дрожащего мальчика. Кое-кто из московских знатоков почему-то сомневался в его подлинности, но эти сомнения ни на чем не основаны. Не говоря уже о чрезвычайно типичной для Иванова манере живописи, подлинность этюда подтверждают все технические признаки (загрунтованная бумага, наклеенная на холст, размер и формат этюда). Но, кроме того, есть и еще одно необычайно важное обстоятельство, которое не только окончательно свидетельствует о подлинности этюда, но и открывает еще один эпизод, связанный с историей картины. Внизу на этюде по сырому процарапано несколько слов. Это сделано, несомненно, рукою самого художника. Содержание подписи читается с очень большим трудом. Я читаю: «гр. Виельгорск...» (окончание фамилии совершенно неразборчиво). Если это чтение верно, возможно предположение, что надпись относится к самому изображению и что этюд является изображением гр. Иосифа Виельгорского, сына М. Ю. Виельгорского, того самого, который умер в Риме от чахотки на руках Гоголя и которому Гоголь посвятил взволнованные страницы «Ночей на вилле» [1]. Мне, к сожалению, не удалось разыскать другие портреты Иосифа Виельгорского. Литография, изображающая его с иными сверстниками Александра II, ни-

---

[1] Лицо мальчика сильно отклоняется от того канонического типа, который впоследствии установился в картине и разработан художником в бесчисленных этюдах. Оно носит черты портретности, совершенно очевидные. Кроме того, на этюде это скорее юноша, чем мальчик, и юноша с очень сильно развитой интеллектуальной жизнью. Это не лицо рядового итальянского натурщика, и оно не повторяется более в этюдах Иванова. Этюд Иванова в настоящее время находится в Молотовской картинной галлерее.

Трудно утверждать, что этот этюд написан с натуры. Возможно, что он был сделан по воспоминанию, уже после смерти Виельгорского.

чего не дает [1]. Но лицо, изображенное Ивановым, очень сильно напоминает облик дяди графа Иосифа — Матвея Ю. Виельгорского — на портрете, писанном Карлом Брюлловым в 1828 году, где перед нами то же лицо, но более старое и менее одухотворенное [2].

Существование портрета Иосифа Виельгорского в позе дрожащего мальчика и рисунка, изображающего дрожащего отца с головой Гоголя, позволяет высказать следующее предположение. Возможно, что под впечатлением смерти молодого Виельгорского (умер в Риме 2 июня 1839 года) и того чувства нежности и заботы, которые звучат в интонации писем и «Ночей на вилле» Гоголя, которые были связаны со смертью юноши, у писателя возникла мысль запечатлеть себя и его в позах «дрожащих». Тема покаяния еще не ясна, она только кристаллизуется.

Существует этюдный рисунок фигуры раба, лицо которого также явно напоминает лицо Гоголя. Эта фигура также могла особо интересовать Гоголя как предел величайшей угнетенности и унижения. Но и этот вариант был отвергнут, так как с самого начала раб был задуман художником как образ крайнего предела физического уродства и почти звериной дикости и тем более сильно пробуждающейся радости.

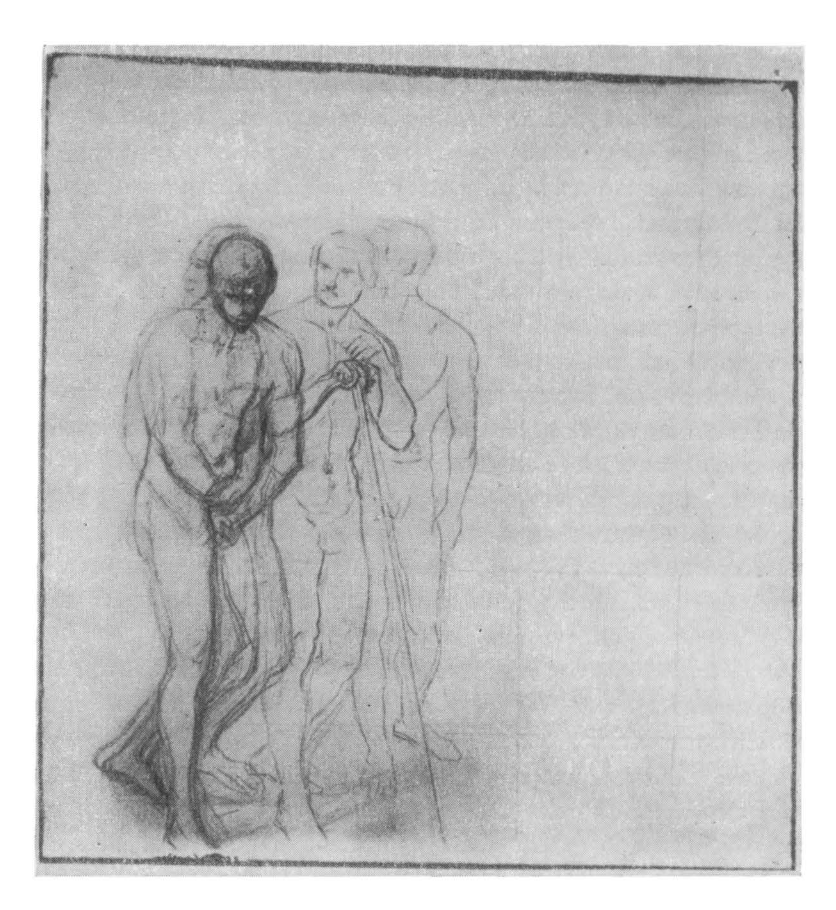
Образ «ближайшего» был третьим и последним вариантом включения изображения Гоголя в картину Иванова, очевидно, наиболее удовлетворившим и художника и писателя.

Двойной акварельный портрет Гоголя, находящийся в собрании Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина в Москве, представляет собой начало целого ряда вариантов. Лист бумаги, на котором написан портрет, очевидно, извлечен (не самим художником!) из альбома. Поверх портретов художник распланировал четыре библейские сцены. В поздний период своего творчества Иванов, дотоле в бережной непри-

---

[1] Литография А. Козлова «Вел. кн. Александр Николаевич с товарищами» (собр. Эрмитажа) воспроизведена в журнале «Аполлон», 1912, № 1. В подписи под репродукцией есть ошибка (Александр *Павлович* вместо *Николаевич*). В «Словаре русских литографированных портретов» В. Я. Адарюкова и Н. А. Обольянинова (т. I, А—Д, М., 1916, стр. 36) указанная ошибка исправлена. Автор портрета — А. П. Брюллов. Местонахождение картины в настоящее время неизвестно.

[2] Воспроизведен в альбоме Брюлловской выставки, изд. К. Фишера, М., 1900. Ныне портрет находится в Третьяковской галлерее.



А. А. Иванов. Группа фигур для дальнего плана картины «Явление Мессии»
Рисунок

косновенности хранивший все свои альбомы, начал работать, покрывая новыми эскизами листы альбомов, часто совершенно уничтожая ранее там нарисованное. Видимо, крайняя материальная нужда заставляла его поступать так. Уничтожение грозило и этим портретам, если бы время позволило художнику продолжить работы над эскизами, оставшимися только в контурных карандашных линиях. Левый, более законченный

портрет был скопирован Ивановым на кальку вместе с головой дрожащего мальчика, скопированной в обратную сторону.

К этому портрету очень близко примыкает изображение Гоголя между двух фигур [1]. Это группа трех фигур, ближайших к Христу, которая потом была до неузнаваемости переработана художником. Она, несомненно, предшествует ленинградскому эскизу картины. Сходство с Гоголем можно усмотреть в лице обнаженного человека (средняя фигура), который слегка повернулся к «кающемуся» и говорит ему, подкрепляя слова жестом левой руки. Лицо «кающегося», окутанное целой сетью линий, еще не ясно. Художник, очевидно, искал на самом рисунке его поворот и выражение. Вполне возможно, что первоначально он был обращен профилем в сторону Христа. Поверх этого первого варианта более энергичными штрихами Иванов набросал фигуру «кающегося», с головой, опущенной вниз, и характернейшим гоголевским птичьим носом, здесь единственный раз изображенным Ивановым во всей его натуральной карикатурности.

Наконец, в неясной пока еще связи с картиной стоит только подмалеванный этюд головы, написанный на тонком промасленном листе картона. Контуры лица этого странного образа совпадают с калькой гоголевского портрета. Художник добавил вьющиеся штопором, торчащие во все стороны волосы, омолодил лицо и придал ему выражение глубокой внутренней сосредоточенности и серьезности. Слева, внизу, рукой самого художника помечена цифра «51», справа — «27». Картон разграфлен, как и все картоны этюдов, предназначенных для перенесения на большую картину. Однако связь его с картиной еще совершенно непонятна. Это лицо человека, слишком замкнутого в себе, чтобы быть участником и даже простым свидетелем каких-либо событий.

Творческие мотивы, по которым Иванов отказался и от последнего варианта первоначального замысла — от изображения Гоголя «кающимся» и помещения его фигуры на первом плане,— отчасти могут быть угаданы.

Фигура «кающегося» звучала бы в картине непереносимым диссонансом, будучи выдвинута на первый план, не только потому, что ее психологический смысл глубоко противоречит тем ощущениям, которые

---

[1] Рисунок карандашом на бумаге, Государственная Третьяковская галлерея.

читаем мы в лицах и фигурах других персонажей. Она противоречила бы и разрушала бы строй картины своей портретной документальностью, ибо среди синтетических типов она явилась бы единственным портретом. По этим двум причинам ее нужно было отодвинуть в глубину картины, но к ним присоединяется еще третья. Гоголь, несомненно, хотел видеть себя изображенным затерянным в толпе. Место «ближайшего» в картине находится в глубоком противоречии с внутренним содержанием образа. Это единственный человек, для которого явление Мессии несет беспредельный ужас сознания своей греховности, порочности, противоположности Христу. В картину фигура «ближайшего» вносит единственную трагическую ноту. Нет в картине, кроме него, ни одного лица, которое было бы носителем столь глубоко безысходных драматических черт. Годы, когда писался портрет Гоголя в эскизе, были теми годами, когда сам Гоголь перерабатывал свою повесть «Портрет». В этой второй редакции повести Гоголь весьма отчетливо высказал свое отношение к портрету. Более чем всякое другое художественное произведение, портрет отражает реальную жизнь изображенного человека, включается в эту реальную жизнь, воздействует на окружающих. Психологический портрет, по мысли Гоголя, является силой, которую вводит художник в жизненный кругооборот. Художник, запечатлевший в портрете душу ростовщика, сделал свое произведение неистребимым источником зла. С точки зрения такого понимания значения портрета и изображение самого Гоголя должно быть портретом особенным. Своим скорбным лицом, своей фигурой кающегося грешника Гоголь хотел выразить особое свое душевное состояние. Полной профанацией этого замысла была публикация погодинского портрета, интимного, домашнего, где изображен Гоголь-весельчак, Гоголь приятельского круга, от которого недалекие простаки, вроде Ф. Иордана, ждали шуток и развлечения в часы их досуга. Два портрета, очевидно, необходимые художнику для изучения лица Гоголя, потому и должны были оставаться в тайне, что изображали Гоголя, так же как и все другие, совсем не таким, каким он хотел себя видеть, сознавая все значение своего портрета. Он ясно представлял себе, как будет реагировать читатель, неожиданно встретив почти улыбающуюся физиономию того, от кого можно было ожидать серьезного и глубокого поучения.

Цитированные выше письма Гоголя к Языкову и Шевыреву устанавливают, что план, одобренный, а может быть, и задуманный Гоголем,

план введения его портрета в величайшую и значительнейшую, по его мнению, картину русской живописи, план создания портрета, которому надлежало быть единственно доступным обществу изображением Гоголя, был сорван преждевременной публикацией погодинского оригинала. «Неосмотрительным образом похищено» было у него право собственности на изображение его лица, которым он предполагал распорядиться сам и по-своему. Присутствие Гоголя среди персонажей ивановской картины после того, как сделался известным его «домашний» облик, могло возбудить только новые насмешки в лагере противников. Замысел портрета был разрушен.

После Франкфурта, где Гоголь узнал о поступке Погодина, писатель не скоро увиделся с Ивановым, но в письмах его к художнику нет ни одного намека на то, какую неприятность причинила ему публикация портрета. Очевидно, только при их личном свидании было принято решение изменить лицо Гоголя почти до неузнаваемости, зашифровав его черты так, чтобы только они двое знали эту новую тайну, чтобы и в этом новом облике Гоголь все же был свидетелем «Явления Мессии». Повороту головы было придано профильное положение. Нижняя челюсть и подбородок покрыты тенью небритой бороды и несколько изменена форма носа, от чего утратился самый характерный признак гоголевского лица. Начисто утратился весь трагизм, присущий начальному варианту «ближайшего». Теперь «ближайший» оглядывается с испугом, но в нем нет первоначальной трагической безнадежности. Для переработки первоначального замысла Иванов применил свой обычный прием. Он взял профиль мальчика-натурщика, и ему подчинил черты гоголевского лица [1]. Так возник этот новый образ, менее значительный, совершенно отвечающий своему положению среди фигур заднего плана и потому лучше согласованный с композицией картины, но совершенно лишенный портретного сходства и глубины первоначального замысла. И только сравнение лица «ближайшего» со всеми эскизами и рисунками Иванова, имеющими отношение к Гоголю, и сопоставление его профиля с профилем посмертной маски писателя позволяют распознать в «ближайшем» несомненные признаки гоголевского лица.

---

[1] Этюд головы мальчика со спутанными волосами, послуживший материалом для создания нового типа «ближайшего», находится в собрании Третьяковской галлереи. Иванов писал его с постоянного своего натурщика.

Но неудача, постигшая сокровенный замысел портрета Гоголя, оставила все же существенный след в иконографии писателя. Теперь пора признать, что среди всех его изображений портрет работы Иванова — самый сильный как по своим пластическим и живописным качествам, так и по содержательности. Иванов всегда был критически настроен к своим работам, но в данном случае он признавал, что «портрет у Погодина не худ», тем самым давая еще более высокую оценку первому портрету, принадлежавшему В. А. Жуковскому. Иванов, несомненно зная о существовании моллеровских портретов, никогда не упоминает их. Это молчание само по себе достаточно выразительно. Друзья же Гоголя единодушно признавали, что портрет Иванова — самый похожий. Случайность помешала своевременной публикации ивановского портрета так же, как раньше спекулятивные наклонности Погодина помешали превращению портрета Гоголя в образ «кающегося», несомненно односторонний, как бы обнажающий душевную жизнь Гоголя конца 40-х годов. Ограниченность этого образа имеет мало общего с той сложной, многогранной личностью, черты которой с предельной ясностью выразились в скромных портретах Иванова, предназначенных для ближайших друзей писателя.

Александр Иванов и Гоголь



В Италии возникла дружба Гоголя и Иванова, не ослабевавшая до последних лет жизни писателя. Точная дата начала их знакомства неизвестна. Гоголь приехал в Рим в апреле 1837 года. Уже в первые месяцы своего пребывания в Риме он вошел в тот круг, с которым был постоянно связан и Иванов. Однако его знакомство с художником произошло, вероятно, не ранее 1838 года. Имя Гоголя впервые появляется на страницах ивановских писем только в 1838 году.

Успешно закончив «Явление Христа Марии Магдалине», Иванов теперь был всецело занят «Явлением Мессии». Он постоянно испытывал затруднения в разработке сюжета своей картины. В одном из писем он горько жаловался отцу на отсутствие такого человека, который мог бы помочь ему в этом. «Как трудно придумать эпизоды в мою картину, по сю пору совсем не доволен ими. А когда же буду доволен? Помощи просить едва ли у кого можно. Кто захочет для меня так глубоко входить во все подробности моего предмета»[1]. Это было написано в декабре 1836 года. Есть все основания думать, что с начала знакомства Гоголь стал постоянным советчиком Иванова. Их знакомство быстро перешло

[1] Боткин, стр. 102. Большинство цитируемых здесь писем Иванова исправлено и дополнено мной по оригиналам, хранящимся в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина.

в дружбу. В короткое время писатель стал для Иванова самым близким и самым авторитетным человеком. Через пять лет, как бы подводя некоторые итоги своего общения с Гоголем, Иванов писал отцу: «С некоторыми приезжими русскими я знаком, и в особенности с лучшим нашим литератором Н. В. Гоголем. Это человек необыкновенный, имеющий высокий ум и верный взгляд на искусство. Как поэт он проникает глубоко, чувства человеческие он изучил и наблюдал их, словом — человек самый интереснейший, какой только может представиться для знакомства»[1]. Эти слова воспринимаются, как вывод многих встреч и бесед, вывод выношенный, глубоко обдуманный. Иванов отмечает не только высокий ум, но и верный взгляд на искусство, очевидно, согласный со взглядом самого художника, а может быть, даже углубивший и прояснивший взгляды Иванова. Особо отмечает Иванов знание Гоголем человеческих чувств. Видимо, этими несравненными по глубине знаниями Гоголя художник пользовался прежде всего. Близость Гоголя была постоянной моральной поддержкой для Иванова. Когда в 1843 году умерла мать художника, Гоголь взял на себя сообщение Иванову «этой ужасной новости». Сообщая отцу о том, как узнал он о смерти матери, Иванов именует теперь Гоголя «самым коротким знакомым». Когда Гоголь находился вне Италии, между ним и Ивановым шла деятельная переписка.

Темы переписки касаются самых разнообразных жизненных вопросов, прежде всего материального положения Иванова, постоянно жившего под угрозой лишения казенного пенсиона и возврата на родину до окончания работы над картиной «Явление Мессии»[2]. Иванов откровенно де-

---

[1] Боткин, стр. 137.

[2] Сам Иванов называл свою картину «Явление Мессии», иногда «Появление Мессии», «Явление в мир Мессии» и «Иоанн, указывающий на Мессию» и никогда — «Явление Христа народу». Он, вероятно, не хотел называть свою основную картину названием, слишком близким к его другой картине,— «Явление Христа Марии Магдалине». Начиная со второй половины 30-х годов, когда эта последняя картина была закончена и отправлена в Петербург, «Явление Мессии» осталось единственной картиной, над которой продолжал работать художник. Может быть, исходя из этого факта, как уже общеизвестного, художник в дальнейшем ее никак не называет, а говорит о ней просто: «моя картина», «моя большая картина» и даже «мой труд». Название «Явление Христа народу» вытекало из статьи Гоголя «Исторический живописец Иванов» (1847) и окончательно укрепилось после выставки картины в Петербурге в 1858 году.

лится с Гоголем своими житейскими затруднениями. Не обладая способностью быстро и верно понимать людей, художник часто попадал впросак, особенно в том аристократическом кругу, от расположения которого зависела его судьба. Иванов поразил Гоголя беспримерной преданностью своему труду, своим совершенным бескорыстием и столь соответствующей ему нищенской обстановкой жизни. Более чем кто-либо иной, Иванов отвечал идеалу художника, представлявшемуся Гоголю еще в Петербурге. Гоголь встретил в Иванове огромного художника, всецело живущего в сфере искусства, художника, обладающего высокими мыслями об искусстве, руководящегося твердыми взглядами, независимого, идущего своим путем, художника, который творит для народа, а не в угоду вкусам и прихотям аристократических любителей и знатоков искусства. Остановившись на теме, которая потребовала грандиозной работы для своего воплощения, Иванов не отвлекался ничем посторонним и тем более — заказной работой. Необычайна была целеустремленность и совершенная планомерность в осуществлении замысла. Все звенья его творческой работы были глубоко осмыслены и подчинены единой цели. Сложен и необычен был его творческий метод. Уже в процессе работы над эскизами Иванов не только устанавливал место каждого персонажа картины, но и определял его характер. Он отыскивал в натуре подобие этого характера, хотя бы даже отдельные его черты. Изучение живой натуры он постоянно сочетал с опытом мирового искусства — античная скульптура и живопись великих мастеров итальянского Возрождения служили ему материалом. Он писал однажды, что отправляется в окрестности Рима с тем, чтобы там на прекрасной природе проверить наблюдения, кои зачерпнул он, копируя Рафаэля. Именно так работал и тот упоминаемый Гоголем в «Портрете» художник, чья картина послужила толчком, после которого совершилось страшное пробуждение Чарткова.

Образ художника, живущего в Италии (Гоголь не называет его имени), своими главными чертами похож на Иванова. Как Иванов, «всем пренебрегал он, все отдал искусству. Неутомимо посещал галлереи [. . .] Ничего он не оканчивал без того, чтобы не поверить себя несколько раз с сими великими учителями и чтобы не прочесть в их созданьях безмолвного и красноречивого себе совета» [1].

---

[1] Гоголь, т. III, стр. 111.

Творения великих итальянских живописцев Иванов знал в совершенстве. Прямым доказательством обширности и глубины его знаний служат «Путевые записки», которые он вел во время путешествия на север Италии, многочисленные замечания об отдельных художниках и картинах рассеяны в его письмах. Суждения его оригинальны и всегда обоснованны. Они вполне независимы от взглядов, которые прививала своим ученикам Академия и которые господствовали в тогдашней литературе.

Замыслы, которые владели им, и художественные задачи, возникавшие из этих замыслов, руководили им в изучении старого искусства. Он действительно стал хозяином этой необъятной сокровищницы, из которой мог черпать свободно, по своей воле, не впадая в копиизм, бездумное подражание или эклектику. Свою картину он мыслил как синтез мирового искусства, и этот взгляд на нее продолжал жить даже тогда, когда изменилось отношение художника к ней.

Гоголь приехал в Рим тогда, когда в мастерской Иванова уже стоял огромный холст, на который была нанесена детально проработанная композиция «Явления Мессии», оттушеванная одним тоном и затем прописанная тер-де-сиеною. Композиционная работа была в главном закончена, и дальнейшие перемены касались только отдельных групп. Художник, несомненно, посвятил Гоголя в общий смысл своего произведения и значение отдельных персонажей. Для друзей Гоголя, приезжавших в Италию, мастерская Иванова стала одной из достопримечательностей Рима. В гостях у художника перебывали все знакомцы Гоголя: М. П. Погодин [1], С. П. Шевырев, Н. М. Языков, Ф. В. Чижов, А. О. Смирнова, В. А. Панов, П. В. Анненков.

На страницах переписки писателя и художника мы находим существенные доказательства того, как глубоко был посвящен Гоголь в самый ход производства ивановской картины.

Так, 20 сентября 1839 года Гоголь пишет Иванову из Вены: «Я к Вам пишу потому, что полагаю Вас уже в Риме, возвратившимся из Венеции без сомнения с большою пользою и оконченной schizzo вашей большой картины под мышкой, в чем помогай вам Бог!» [2]

---

[1] 25 марта 1839 года Погодин записал в своем дневнике: «Гоголь повел нас в студию русского художника Иванова».

[2] Гоголь, т. XI, стр. 249.

Следует вспомнить, что еще в 1834 году, когда работа над картиной была в зачаточном состоянии, Иванов предпринял свое первое путешествие по северу Италии, конечной и главной целью которого была Венеция. Изучение великих венецианских колористов Иванов считал для себя задачей исключительной важности. Разрешение этой задачи и преследовало посещение Венеции в 1834 году. Но тогда композиция картины еще не была разработана, и поэтому наблюдения над колоритом венецианских художников не могли быть использованы Ивановым.

«Путевые записки» [1], которые вел художник во время путешествия, содержат ряд поразительных по глубине анализов живописи Тициана, Веронезе и Тинторетто. Как основу живописи великих венецианцев Иванов открыл прямую связь их колорита с окружающей природой.

«В Академии художеств я был поражен неожиданно. Эстампы никогда не могут дать понятия о сокровищах, здесь находящихся. Веронез, Тинторетт, Тициан из теплых душ своих вылили на холсты *откровения колорита, вверенного им отечественной природой»* [2].

С целью лучше запомнить и освоить эти наблюдения Иванов написал ряд копий с картин венецианской школы, наиболее его поразивших [3].

Вторым практическим выводом, который сделал Иванов, было непосредственное изучение пейзажа. Убедительно открыв природу и происхождение колорита у величайших художников венецианской школы, Иванов углубляется в изучение пейзажа, отыскивая в пустынных окрестностях Рима подобие пейзажам Палестины, полагая, что колорит картины

---

[1] См. журнал «Северные записки», 1915.

[2] Курсив мой.— *Н. М.*

[3] Перечисляю копии, сделанные им маслом с картин художников венецианской школы (по спискам, составленным С. А. Ивановым и М. П. Боткиным):

1. «San Pietro Martire» Тициана. Подробности см. на стр. 96.
2. «Взятие божьей матери на небо» («Ассунта») Тициана. Иванов скопировал среднюю часть картины. Картина находится в Академии художеств в Венеции.
3. «Мучения апостола Андрея» Тинторетто.
4. «Три нимфы» Тинторетто. Вероятно, «Меркурий и три грации» (Палаццо дожей).

Все эти копии находились в собрании М. П. Боткина (ныне в Русском музее).

Кроме того, в библиотеке Румянцевского музея сохранялась раскрашенная самим Ивановым литография с картины Париса Бордоне «Рыбак подает кольцо дожу» (Академия художеств в Венеции).



А. А. Иванов. Эскиз к «Ave Maria»
Рисунок

должен быть отражением колорита местности, где происходило событие. И об этом также был вполне осведомлен Гоголь. Конечно, Гоголю было хорошо известно, почему Иванов «просиживал по нескольким месяцам в нездоровых Понтийских болотах и пустынных местах Италии» [1], почему «перенес в свои этюды все дикие захолустья, находящиеся вокруг Рима, изучил всякой камешек и древесный листик, словом — сделал все, что мог сделать, все изобразил, чему только нашел образец» [2].

Творческое напряжение Иванова, его стремление достигнуть совершенства были беспримерны. Это был не только неослабный труд в ана-

[1] Гоголь, т. VIII, стр. 331.
[2] Там же.

литическом изучении природы, но познание ее скрытых закономерностей, которые становились закономерностями его искусства.

Годы 1835—1837 были заполнены сосредоточенной работой над композицией «Явления Мессии». И только во второй половине 1837 года окончательно выработанная композиция была перенесена Ивановым на большой холст и легко оттушевана одним тоном. Летом (в июле и августе) 1838 года Иванов работал в окрестностях Неаполя и привез оттуда этюды гор, составляющих «околичность» картины: «... в следующее лето,— писал Иванов в 1838 году,— я думаю отправиться... в Венецию, чтобы приспособить в моей картине общую силу красок...» [1]

«Этим летом,— писал Иванов в 1839 году,— я отправлюсь в Ассизи... и потом в Венецию, дабы разгадать общий тон картины, трудность которого состоит в том, чтобы картине дать силу, но чтобы не сделать ее веселою, цветною, а напротив, серьезною и важною» [2].

Сопоставляя эти письма, приходишь к выводу, что результатом второго путешествия в Венецию (предпринятого художником в 1839 году) и был эскиз картины, «набросанный в венецианских красках», ныне находящийся в Третьяковской галлерее. В списке работ Иванова, приложенном к книге Боткина, этот эскиз, приобретенный А. С. Хомяковым, назван

---

[1] Иванов — в Комитет Общества поощрения художников. Рим. Осень 1838 года. Боткин, стр. 110.

[2] Боткин, стр. 119. Существует еще одно письмо Иванова к Гоголю с подробным маршрутом путешествия, которое художник предполагал совершить летом 1840 года. «Но ваше письмо едва застанет меня в Риме: я чрез три дня отсюда уеду шататься по Италии и, может быть, даже и с вами где-нибудь встречусь, что было бы для меня весьма приятно. Я располагаю отправиться, во-первых, в Перуджию, для наблюдения купающихся в Тибре лучшего класса людей, ибо в Риме купальни устроены в виде кабинетов (весьма плотно закрытых), где ни щелки не оставляется для глаза наблюдательного.— Это все клонится к перемене или лучше к улучшению первопланного срединного группа в моей картине.— Первого августа надеюсь быть в Ассизи,— видеть праздник отпущения грехов, с надеждою почерпнуть что-нибудь для моих физиономий в сем религиозном торжестве.— А второго или третьего отправляюсь в Синигалью на знаменитую ярмонку, присмотреться к азиатским чертам лиц. Пробыв там два или три дня, отправлюсь во Флоренцию для скопирования некоторых этюдов в галлерее Питти. Тут пройдут две недели. После чего намерен странствовать в горах около Рима, чтобы к осени привезти этюды для первопланных каменьев реки Вот план моего путешествия» (Боткин, стр. 125). Ясно, что такой план мог быть понятен и интересен только лицу, посвященному во все детали работы художника.

так: «Явление Христа народу». Эскиз, набросанный в венецианских краск[ах]» [1]. До революции этот эскиз находился в собрании Хомяковых, затем поступил в московский Румянцевский музей, при ликвидации которого был передан в Третьяковскую галлерею. Как и почти все эскизы и этюды Иванова, он не подписан и не датирован. В каталоге галлереи, изданном в 1947 году, он получил новое название и весьма растяжимую дату: «Эскиз, написанный после поездки 1834 года в Венецию». Это же название без изменений сохранено и в изданном в 1952 году каталоге живописи Третьяковской галлереи. Очевидно, что растяжимая дата «после 1834 года» может быть уточнена. Из всех эскизов к картине только этот, «набросанный в венецианских красках», может быть связан с цитированным выше письмом Гоголя. Письмо Гоголя его датирует и определяет цель, которую ставил перед собой художник. Очевидно, эскиз был задуман Ивановым перед поездкой в Венецию в 1839 году, и замысел этот был известен Гоголю. «Дабы разгадать общий тон картины», Иванов применил этот необычный метод: он решил на месте, в Венеции, непосредственно перед картинами венецианских живописцев, насытить их красками рисунок, вероятно, заблаговременно нанесенный на холст.

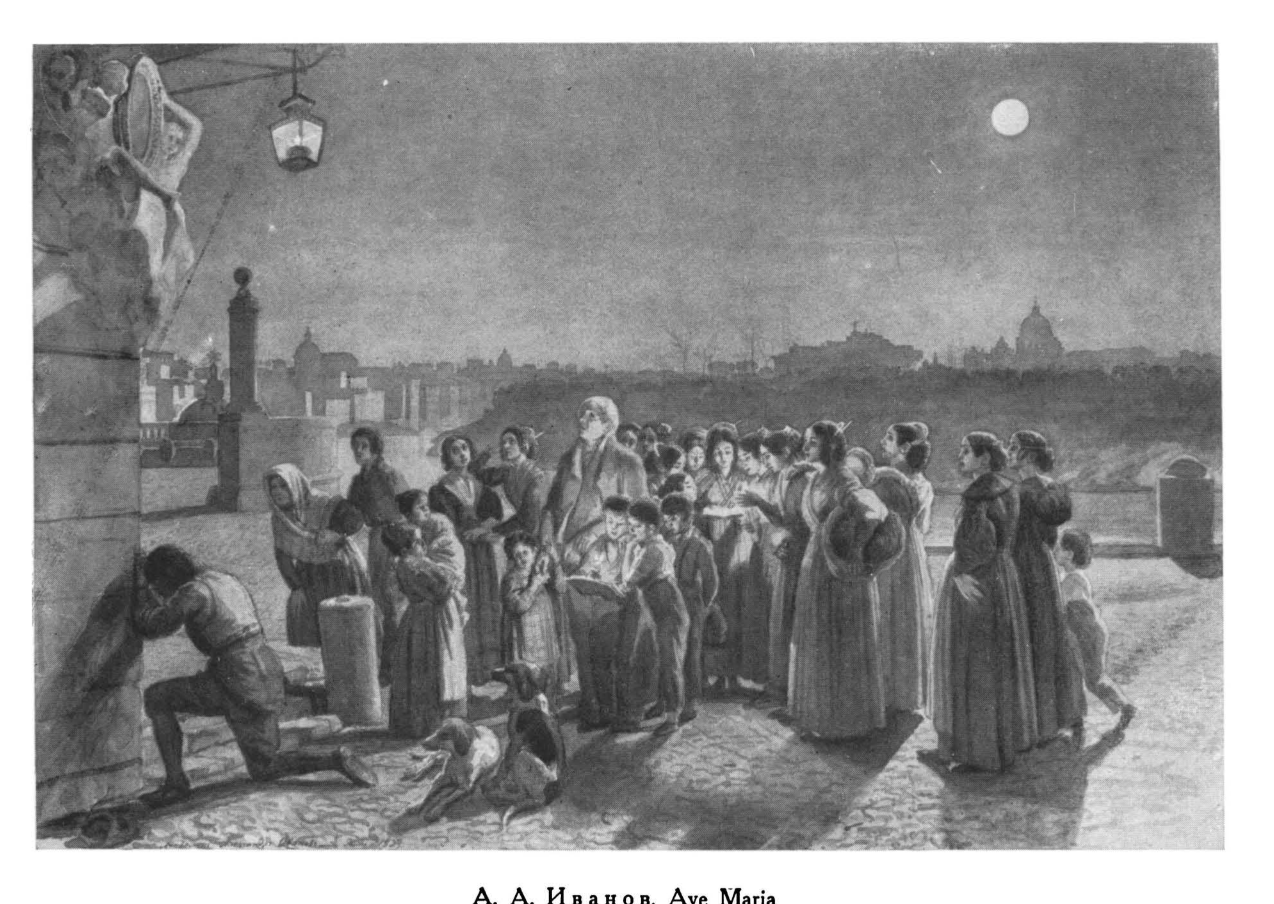
Дата «венецианского» эскиза, определяемая благодаря письму Гоголя, устанавливает второй, важнейший после композиции, этап в работе над картиной, а именно нахождение ее колористического строя. Этот новый этап в истории «Явления Мессии» начинается летом 1839 года [2].

Помимо вопроса о включении портрета самого Гоголя в картину Иванова, подробно рассмотренного в предыдущем очерке, есть еще одно свидетельство о прямом участии Гоголя в работе над картиной. Очевидно,

---

[1] Боткин, стр. 461.

[2] Вот что, вероятно, со слов самого художника, писал П. М. Ковалевский («Отечественные записки», 1859, № 3) о путешествии Иванова, о «венецианском эскизе» и копии с Тициана: «Иванов уступил влечению сердца и кинулся в Венецию испробовать себя в манере Тициана: отсюда вытек второй эскиз — с темносиним, зеленоватым небом и бурым деревом, как на известной картине Тициана (Убиение Петра в церкви S. Giovanni e Paolo)». Картина эта сгорела в 1867 году. Аретино называл ее «прекраснейшей картиной Италии». Ее постоянно копировали и неоднократно гравировали. Копия, сделанная Ивановым, как уже сказано выше, находилась в собрании М. П. Боткина, ныне в собрании Русского музея.



А. А. Иванов. Ave Maria
Акварель. 1839

что в 1841 году, когда происходила работа над портретом Гоголя, некоторые персонажи картины еще не имели определенной психологической характеристики. Поэтому так свободно можно было трактовать лицо отца (в группе дрожащих), голову раба и фигуру, стоящую в толпе на заднем плане, поочередно сообщая им черты лица Гоголя. Легко представить себе, какое горячее участие принимал Гоголь в обсуждении всех этих вариантов. Видимо, особое внимание Гоголя привлекали лицо и фигура раба.

Раб сравнительно поздно появляется в картине. О нем нет ни слова в описаниях ранних эскизов, которые мы находим в письмах самого художника. Впервые Иванов упоминает о группе с рабом в письме к отцу (начало 1839 года): «Овербек моей картиной доволен, кроме некоторых фигур, например: сидящим на первом плане богатым человеком и рабом, развертывающим его платье. Он говорит, что эти две фигуры не яснят мою мысль,— нельзя угадать ее, смотря на них» [1]. В письме к Гоголю (датируемом концом июня или началом июля 1840 года) Иванов говорит о предполагаемом путешествии по Италии и в первую очередь о посещении Перуджии «для наблюдения купающихся в Тибре лучшего класса людей... Это все клонится к перемене... первопланного срединного группа в моей картине» [2]. Действительно, именно эта группа изменялась больше всего и дольше всех оставалась незаконченной. Лицо раба не было решено окончательно еще в 1846 году [3]. Фигура раба также подвергалась значительным изменениям. В более ранних эскизах он стоит на коленях и складывает одежду богатого [4]. Он воспринимается как слуга, и в нем еще нет выразительных признаков рабства. История «раба» заканчивается любопытнейшим сообщением М. П. Боткина. В своей вступительной статье к письмам Иванова Боткин пишет: «Гоголь постоянно советo-

---

[1] Боткин, стр. 121.

[2] Там же, стр. 125.

[3] См. письмо С. А. Иванова к Боткину. Боткин, стр. 426.

[4] «В 1846 году я приехал в Рим,— пишет С. А. Иванов,— и застал брата сильно работающим свою картину, в которой было почти все написано, за исключением: целой фигуры Иоанна Крестителя, остававшейся лишь протертой тердесиеном, [и] фигуры раба, стоявшей в другом повороте, как видно еще и теперь из некоторых эскизов; вылезающий из воды [мальчик] и за ним стоящий старик в левом углу — были в подмалеванном виде». Боткин, стр. 426.

вал ему (то есть Иванову.— *Н. М.*) перенести в картину раба с клеймом, но Иванов-архитектор пришел в ужас от этой головы, несмотря на то что она ему очень нравилась, и он упросил ее не воспроизводить в картине» [1]. Вряд ли можно считать случайным особенный интерес, проявленный Гоголем именно к этому персонажу картины Иванова. Хронологически возникновение темы раба совпадает со временем пребывания Гоголя в Риме и, безусловно, частыми встречами с ним художника. Нет ничего удивительного в том, что фигура раба была введена в картину (первоначально как фигура слуги богатого) по совету Гоголя. Ведь обращался же художник к мало знакомому ему Жуковскому, прося помочь в разработке отдельных эпизодов картины. Обращение за подобным же советом к Гоголю было вполне в характере Иванова и соответствовало их отношениям.

Введя образ раба в картину, Иванов затронул огромную социально-историческую тему. Она была совершенно новой не только в его личном творчестве, но в русской живописи вообще. Вариант головы раба, на котором настаивал Гоголь, является образом необычайной силы, с большим внутренним смыслом. Будучи введен в картину, он стал бы для зрителя неотразимым центром. Когда возник этот вариант? Во всяком случае, он не является первым. Окончательный, введенный в картину тип несравненно ближе к тому, который наличествует в ранних эскизах.

Для того чтобы облегчить сравнение обоих вариантов, художник написал обе головы на одном холсте. Очевидно, этот двойной этюд и был предметом обсуждения. После смерти художника он поступил, как и вообще все лучшие этюды, в собрание М. П. Боткина; теперь он находится в Русском музее. Следует вспомнить, что Иванов в Петербурге жил у Боткина и доверчиво посвящал молодого тогда хозяина-художника в историю своей картины, сообщая многие важные подробности об этюдах к ней. То, что писал Боткин о двойном этюде, основано, по всей вероятности, на рассказе самого художника.

Правая голова двойного этюда производит впечатление потрясающее. Понятно, почему на ней настаивал Гоголь. Возможно даже, что некоторые ее черты были введены по прямому его совету, недаром же он так ее защищал.

---

[1] Боткин, стр. XVIII.

Голова раба гладко выбрита, на морщинистом лбу выжжено глубокое клеймо F(amulus) — несмываемая, неуничтожаемая печать рабства. Правый глаз вытек, передние зубы выбиты, на шее — веревка, завязанная узлом. Но в этом убийственно обезображенном облике Иванов подчеркивает прекрасно сформированный череп, нормально развитый лоб, ухо правильной формы, уцелевший живой глаз. В облике раба собраны все черты рабства, которые, как грубая кора, покрывают собой его душевную суть, прорывающуюся взрывом радости в блеске взора и непривычной улыбке. В левой голове выражено иное содержание. Ухо закрыто космами нестриженых волос, смотрят оба глаза, но они тусклые, а веки — воспаленные, розовато-лилового цвета. Лоб и форма черепа не видны под шапкой волос. Шею стягивает веревка. Вместе с тем в этой голове сильнее выражен этнический тип. Может быть, это галл, а может быть, даже и скиф. Недаром Иванов изучал флорентийского «Точильщика» (теперь именуемого скифским рабом), взяв его в основу позы раба.

К раннему периоду знакомства с Гоголем относится рисунок раба с головой Гоголя. Трудно представить, что изображение Гоголя в виде раба возникло по инициативе художника. Трудно предположить со стороны Иванова такую смелость в распоряжении портретом Гоголя. Очевидно, инициатива исходила от самого писателя. Но, вероятно, сам же Гоголь увидел, что его портрет, трактованный в образе раба, нарушает цельность темы, которая должна быть монолитной. Отсутствующая в первоначальных эскизах фигура раба получила центральное значение в окончательных эскизах и сохранила его в самой картине. Выдвинув эту фигуру на первый план, художник существенно изменил и содержание картины, показав раба как низшую ступень социальной лестницы.

Существенно важно, что Гоголь и Иванов так тесно соприкоснулись именно на этой теме. Их мысль шла в одном направлении, и не может быть, чтобы она, эта мысль, касалась только темы античного рабства и вовсе не затрагивала участи русских крепостных [1].

---

[1] Об отношении самого Иванова к крепостному праву неопровержимо свидетельствует следующий факт. Сейчас же после смерти отца (в 1848 году) Иванов писал Моллеру (который жил тогда в Петербурге и которому братья Ивановы поручили все хлопоты по наследству): «Нашей крепостной Марине просим вас покорнейше дать вольную, несмотря на все упорства племянницы нашей» (Боткин, стр. 369).



А. А. Иванов. Жених, выбирающий кольцо своей невесте
Акварель. 1838
Третьяковская галлерея

Необычайная сила и характерность образа раба приковывала к себе внимание всех зрителей во время выставки картины в Петербурге. Высокопоставленные посетители выставки экзаменовали Иванова прежде всего насчет раба [1].

[1] «Государь вспомнил, что видел ее начатою в Риме. Спрашивал о значении фигуры раба...»,— писал Иванов брату из Петербурга 27 мая 1858 года. Боткин, стр. 331.



А. А. Иванов. Жених, выбирающий кольцо своей невесте
Акварель
Русский музей

Но не только эти факты были результатом близости писателя и художника.

И портрет самого Гоголя и разработка темы «раба» были, конечно, существенными моментами в работе над картиной. Но ее композиция и принципы живописного решения были уже определены в своих главных чертах и не менялись с 1837 года, когда Иванов перенес рисунок композиции на большой холст.

В 1838 году Иванов обратился к новому, несвойственному ему кругу тем — к бытовым темам [1]. До 1838 года развитие художника шло обычным путем академического искусства. Художник черпал свои сюжеты в библии и античной мифологии, которыми питались живописцы эпохи Возрождения, учителя Иванова, его русские и заграничные сверстники. Начиная с первых своих картин и вплоть до 1838 года Иванов был до фанатизма предан историческим сюжетам. Он не допускал свою живопись до портрета и жанровых тем. Особенно последние казались ему кощунственным оскорблением возвышенного искусства живописи, призванного увековечивать значительные исторические события.

---

[1] Жанровые акварели Иванова очень поздно привлекли внимание исследователей. Это объясняется рядом причин. Во-первых, тем, что на выставке, устроенной самим художником в Петербурге в 1858 году, не было выставлено вообще ни одной акварели Иванова. Первые описания жанровых акварелей содержались в письмах художника, опубликованных Боткиным в 1880 году. За исключением «Жениха, покупающего кольцо» они не были в экспозиции наших музеев. «Октябрьские праздники» были включены Н. И. Романовым в экспозицию Румянцевского музея только в 1912 году. «Ave Maria» поступила в Русский музей из недоступного для зрителей петергофского «Коттеджа» только в 1917 году. Соответственно с этим так же медленно шли публикация и научное исследование акварелей. Это ясно из приводимого ниже списка литературы о них. Жанровые акварели остались неизвестными Стасову, который писал только о библейских композициях Иванова.

Три акварели были воспроизведены в альбоме, приложенном к «Опыту полной биографии А. А. Иванова», составленному А. П. Новицким (М., 1895). В альбоме воспроизведены «Жених, выбирающий серьги» и две сцены из «Октябрьских праздников». В книге Новицкого упоминается только «Жених», подаренный Жуковскому, и приводится соответствующее письмо Иванова к отцу.

Однако эта публикация прошла совершенно незамеченной, тем более, что ее автор — А. П. Новицкий — не дал никакого анализа и даже описания акварелей.

В 1906 году в журнале «Золотое руно» (ноябрь) были воспроизведены «Октябрьские праздники», но без сопроводительного текста. «Праздники» обстоятельно описаны в статье Н. И. Романова: «Эскизы genre'а и этюды А. Иванова в Румянцевском музее», «Аполлон», 1912, № 8. В 1912—1913 гг. П. Д. Эттингер опубликовал статью «Alexander Ivanow und die Nazarener in Rom» («Zeitschrift für bildende Kunst», 1912—13, XXIV). Специально на «Сцене в лоджии» останавливался я в статье «Творческий путь А. Иванова», «Аполлон», 1916, № 6—7. «Ave Maria» и «Жених, выбирающий кольцо» обстоятельно разобраны в статье П. И. Нерадовского, «Акварели и рисунки А. А. Иванова» в «Материалах по русскому искусству», т. I, Л., 1928, стр. 234. Акварель «Ave Maria» впервые была здесь репродуцирована.

В 1838 году Иванов написал акварелью несколько сцен из народной итальянской жизни. Этот факт поражает неожиданностью; он кажется необъяснимым, если не принять во внимание встречу художника с Гоголем, которая произошла как раз в то время.

Нужно ясно представить себе взгляды Иванова на портретную и жанровую живопись, чтобы оценить всю силу происшедшего с ним переворота. Отрицая и портрет и жанр, Иванов считал, что, занимаясь портретом, художник неизбежно сойдет с пути честного служения правде, вынужден будет угождать заказчику, и ложь отравит его искусство. В жанровой живописи Иванов не видел возможности выразить высокие идеи. Он не представлял себе, как изображение простой жизни может стать предметом художественного творчества. Он видел по многочисленным образцам тогдашней живописи, что художнику приходится подкрашивать, подслащивать народные характеры и что правдивое изображение обыденной жизни так же неприемлемо для буржуазного общества, как и правда в искусстве портрета. Итак, по взглядам Иванова, портретная живопись унижала достоинство художника, а жанр под давлением потребителей вырождался в поверхностные, незначительные картинки.

Письма Иванова дают многочисленные свидетельства того, как занимала художника жизнь простого народа Италии. Иванов восхищался его веселостью и живописным бытом, так мало похожим на убогое и подневольное существование населения Российской империи. Иванов описывает народную жизнь, обычаи и в особенности сцены народных праздников, всегда сопровождавшихся национальными танцами. Наблюдения художника проникнуты глубокой симпатией к простым людям, их жизни и простодушному веселью. Он почти не упоминает о религиозных процессиях и торжествах, описаниями которых обычно переполнены книги и письма путешественников по Италии.

В «Путевых записках» (которые Иванов вел во время первого путешествия по северу Италии, в 1834 году) бытовые наблюдения чередуются с описаниями исторических памятников. На полях «Записок» наряду со схематическими зарисовками упоминаемых Ивановым картин часто встречаются зарисовки национальных женских костюмов и характерных причесок. Много бытовых набросков есть и в альбомах художника. Но все они являются случайными и мимолетными и не служат более обширным художественным замыслам. Все они носят совершенно разрозненный

характер. Нигде не заметно никаких признаков осмысливающей, связующей, творческой по существу, композиционной работы художника. Они возникли как результат случайных впечатлений и не стали зернами замыслов художника, он не воспользовался ими и как материалом в своей дальнейшей работе. Ни в какой степени нельзя считать их подготовительными этапами к тем акварелям, которые возникли на рубеже 1838 и 1839 годов и которые поистине являются совершенно новым этапом в творческом развитии художника.

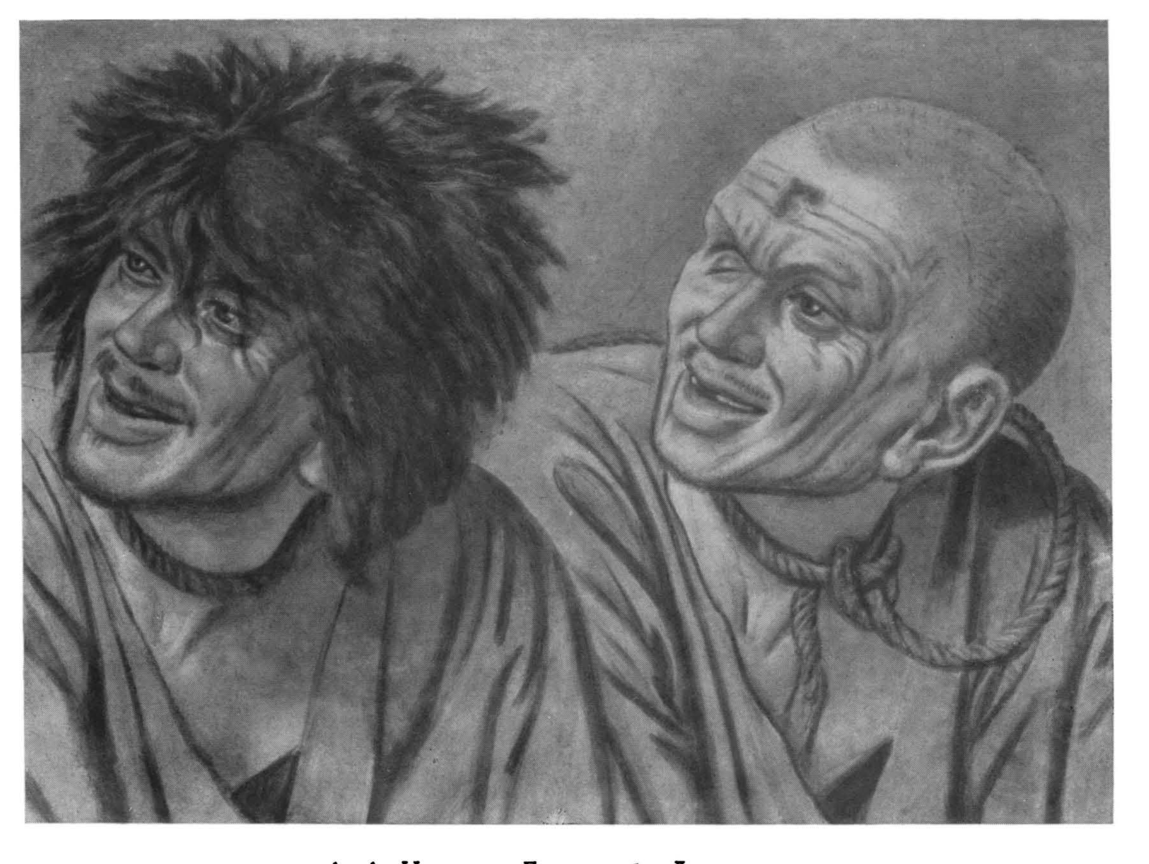
Внешним поводом появления этих акварелей был приезд в Рим различных русских знатных особ, которым русские художники подносили альбомы со своими произведениями. Из всех известных по литературным источникам альбомов с рисунками Иванова сохранился только один, принадлежавший вел. кн. Александру Николаевичу, будущему Александру II, который был в Риме в конце 1838 и начале 1839 года [1]. В своем письме к отцу художник кратко, но чрезвычайно отчетливо описал изображенную им в этом альбоме сцену.

«Мысль (о поднесении альбома) была одобрена, и я сейчас же приковал себя к акварельному рисунку, который был (в шесть раз более этого листа, на котором пишу Вам) почти в аршин величины: он представлял Ave Maria или обыкновение Римское собираться на улице, в час после сумерек, у каждого образа Богородицы и хором петь ей похвальные песни. Сцена моя состояла из 26 фигур, по большей части девиц, с возможным удержанием национальных мещанских костюмов; посреди стоял старик-запевало, который получал за это жалованье (на сей конец) от правительства, а около его ребята, у него учащиеся. В околичности представлена крепость римская на Тибре (диск луны серебрит струи знаменитой реки), вдали Петр, крепость св. Ангела, или бывший мавзолей Адриана, и часть (города Рима) с большим новым театром Аполлона. Фигуры были освещены то свечами, то луной. В первый раз я занялся акварелью, однакож рисунком были совершенно все довольны» [2].

---

[1] Альбом был поднесен ему 1 января 1839 года. См. статью П. И. Нерадовского в «Материалах по русскому искусству», т. I, Л., 1928, стр. 239. В настоящее время альбом находится в Русском музее.

[2] А. А. Иванов — отцу. Рим, 4/16 декабря 1838 года. См. Боткин, стр. 111. Письмо исправлено по черновику П. И. Нерадовским. В круглые скобки заключены слова, зачеркнутые Ивановым.



А. А. Иванов. Голова раба. Два варианта
Масло. 1840-е гг.

Акварель «Ave Maria» была первой работой Иванова, сюжет которой взят из современной простонародной итальянской жизни. Интересно, что, обратившись к новым темам, художник обратился и к новой технике, к чему, возможно, его обязывало миниатюрное письмо и характер сюжета. Сохранившиеся эскизы показывают упорную работу художника над усовершенствованием композиции. К известным эскизам, хранящимся в Третьяковской галлерее, нужно присоединить еще один, также, повидимому, сделанный акварелью. Теперешнее местонахождение его неизвестно. Он воспроизведен как собственноручный рисунок Гоголя в альбоме юбилейной гоголевской выставки 1902 года. Вероятно, он входил в собрание гоголевских материалов, принадлежавших С. П. Шевыреву, чем и объясняется его появление на выставке.

Неизвестно, каким образом этот рисунок попал к Гоголю. Возможно, что Гоголь, будучи в мастерской художника, случайно прихватил рисунок вместе со своими бумагами. Видимо, он был забракован художником. Рисунок слишком эскизен и незакончен, чтобы служить подарком. Но этим вовсе не умаляется его значение как начальной ступени в работе над композицией. Количество фигур в законченной акварели — 26, в эскизе их 20. Небо, безоблачное в законченном варианте, в эскизе покрыто освещенными луной облаками. В эскизе на первом плане изображено несколько коленопреклоненных фигур. В окончательном варианте все фигуры стоят, за исключением мужчины, преклонившего одно колено перед образом Мадонны.

В эскизе нет руководителя хора и нет мальчиков, поющих по нотам и стоящих в центре композиции. Вообще в эскизе все фигуры большеголовые, нестройные и плохо связаны друг с другом. Двойное освещение, столь совершенно разработанное в окончательной акварели, в эскизе создает впечатление беспокойства и мешает сосредоточить внимание на группе людей. В окончательной акварели лунный свет как бы оконтуровывает головы и плечи фигур, сообщая всей группе большую рельефность. Вся сцена освещена ровным сиянием луны, а лица и фигуры, кроме того, теплым мерцанием свечей, пламя которых колышется от дуновения воздуха и дыхания поющих. Сравнение эскиза с законченной акварелью ясно показывает, чего добивался и в конце концов добился художник. Он стремился к компактности всей группы в целом и психологической связи между отдельными персонажами. От системы нескольких



А. А. Иванов. Октябрьский праздник в Риме. У Monte Testaccio
Сепия

ансамблей [1], обособленных и разбивающих единство композиции, он перешел к композиции единой группы, объединенной согласным, общим душевным состоянием. Замечательна мужская коленопреклоненная фигура, замыкающая композицию слева. Это образ раскаяния и душевного сокрушения. Он не только не разрушает общее настроение всей сцены, но даже усиливает его силой внутреннего психологического контраста. Не менее определенной целью художника была передача освещения.

Две другие сходные между собой акварели являются совершенно законченными. «Жених, выбирающий серьги для своей невесты» [2] (1838, Третьяковская галлерея) и «Жених, выбирающий кольцо» (конец

[1] Так сам Иванов именует группы.

[2] Так названа эта акварель в каталоге Третьяковской галлереи 1917 года. Между тем сам Иванов дал обеим акварелям одинаковые названия — «Жених, выбирающий кольцо». И вряд ли есть основания отступать от авторского их наименования.

1838 года, Русский музей). О первой акварели, подаренной Жуковскому, художник писал отцу: «Я подарил Жуковскому в альбом три рисунка: один представляет Иисуса в винограднике, другой — первый эскиз явления Мессии и третий — жених в серебряных рядах покупает своей невесте кольцо в присутствии ее матери; они одеты по-альбански; сцена происходит под самым Дворцом Канцелярии — строение самое великолепное в Риме в сем роде, воздвигнутое Браманте». Интересно, что, упоминая о костюмах действующих лиц и зданиях, Иванов снова подчеркивает, что черты сюжета и обстановки взяты из действительной жизни.

Второй вариант является более поздним и окончательным. Удивительна жизненность сцены и ясность характеристик всех действующих лиц. Очень спокойны позы двух мужских фигур — жениха, который стоит поодаль неподвижно в своем громоздком парадном одеянии, и продавца, солидного человека, коренастая фигура которого, видимая со спины, преисполнена важности. Но особенного успеха в окончательном варианте достиг художник в выражении женских лиц. Лицо невесты обаятельно своей молодостью и наивной непосредственностью чувства. Она наклонилась и с детским восторгом и любопытством разглядывает из-под руки продавца сокровища его витрины. У нее глаза разгорелись на эти драгоценности; она ищет ту, которая больше всего придется ей по вкусу, и в то же время она сохраняет свою скромность и очарование. С тонким юмором, столь редким у Иванова, изображено лицо матери невесты, заинтересованной столько же самими ювелирными изделиями, сколько и тем, как проявит себя жених — щедрым или скупым. Она нетерпеливо ожидает его решения и как будто уже начинает сомневаться, глядя на жениха скептическим взглядом будущей тещи. Иванов проявил огромное мастерство в умении понять психологическое состояние людей и изображать их чувства в лицах и движениях [1]. Это не общие чувства, а резко индивидуализированные характеры, связанные единством момента, действия, ситуации. Пространство картины организуют стены зданий, уходящих в глубину улицы. Связующая роль света здесь выступает еще

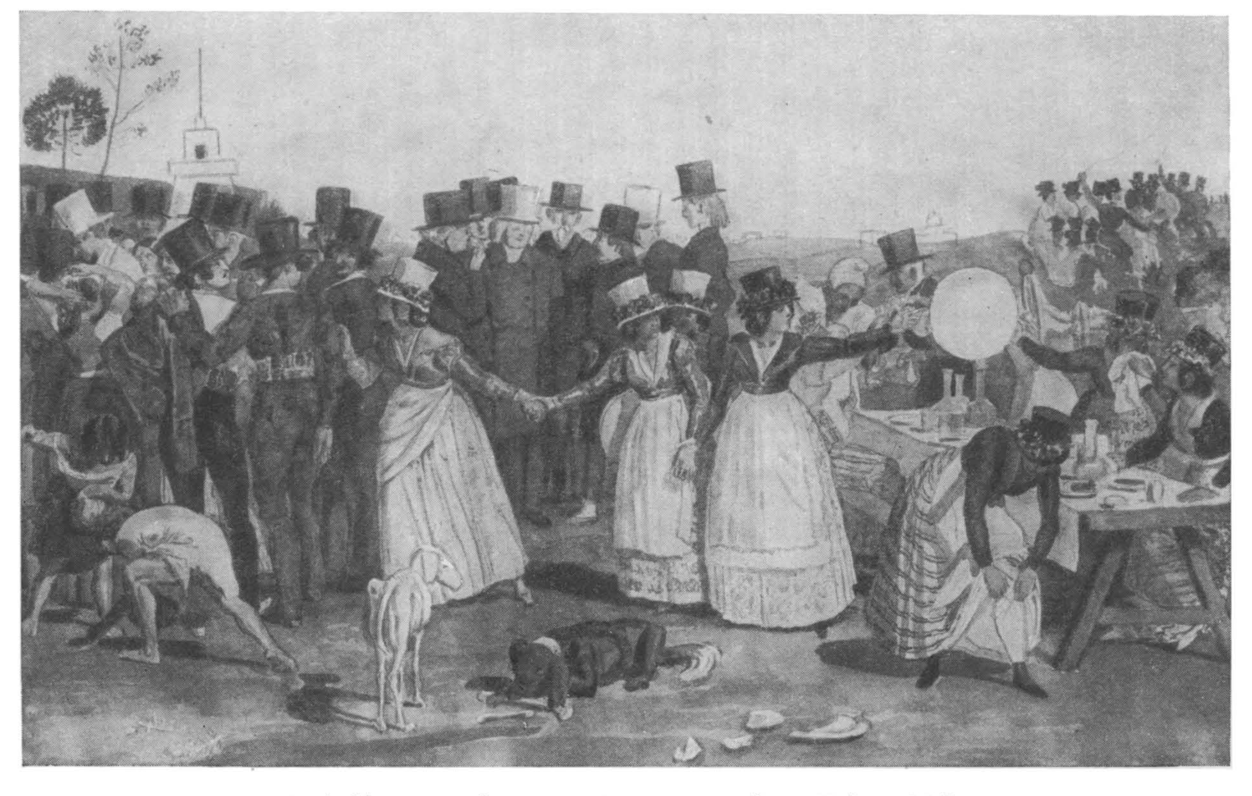
---

[1] Возможно предположить, что Гоголь не только дал сюжеты, но и их психологическую разработку, заинтересовал ими художника и настоял на их реализации. Следует заметить также, что в «Женихе» есть даже черты юмора, ранее совершенно чуждые художнику.

сильнее, чем в «Ave Maria». Как далеко ушел художник в этом совершенном жизненном решении от своих ранних композиционных опытов, где плотная группа сильно освещенных человеческих фигур резко выделялась на безучастном пейзажном фоне. Вот где уже обнаружилось преодоление Ивановым главных принципов академической живописи, для которой свет играет роль вспомогательного элемента, только выявляющего рельеф фигур. В окончательном варианте «Жениха» художник еще более совершенно связывает освещением пространство и фигуры. Свет играет роль главного объединяющего начала.

На первый взгляд оба варианта «Жениха» кажутся очень близкими друг к другу. И действительно, они не являются тематическими вариантами: сюжет и место действия, количество и характер персонажей в них одинаковы. Однако непосредственное сравнение наглядно убеждает в том, насколько значительны были результаты работы художника, как уверенно и, повидимому, сознательно шел он к композиционному единству, как тонко осуществлял он более тесную и гармоническую связь между фигурами, пользуясь уходящими в глубину плоскостями стен, заставляя сильнее работать падающие тени (значит, усиливая действие света!), и, наконец, передавал человеческие фигуры в поисках точного соответствия между контурами и объемами каждой из них. Вся группа фигур бесконечно выиграла во втором варианте в своей живости и цельности, в то же время усилилась, стала еще более ясной характеристика каждого отдельного персонажа. Объединив фигуры между собой, Иванов в то же время сильнее связал их с окружающей средой. Повсюду усилено действие света и световые контрасты. Усилено связующее, композиционное значение теней. Тень, падающая от навеса во втором варианте, объединяет фигуры, она является гораздо более значительным пятном, чем в первом варианте. Кроме того, появилась тень фигуры жениха на юбке пожилой женщины. Благодаря более сильному освещению заметнее разница между темным костюмом жениха и серым сюртуком ювелира.

Свет, действующий в открытом пространстве, его связующая роль, его характер, определяющий построение картины, свет, рассеянный в пространстве или падающий снопами лучей, свет, обнимающий собой все формы, не только выявляет их рельеф, но и определяет их место, их положение в пространстве. Этот свет был впервые увиден Ивановым, впервые было понято его действие в освещенном пространстве, наполненном



А. А. Иванов. Октябрьский праздник в Риме. У Ponte Molle

Акварель. 1842

живыми фигурами. Это открытие всецело принадлежит Иванову. Изображение простой жизненной сцены, происходящей в конкретной обстановке на открытом воздухе, привело художника к пониманию роли света, к пониманию одной из главных специфических сторон живописи. Именно через жанровую живопись Иванову открылись законы пленэра. Жанровая живопись потребовала конкретного единства светового решения, без которого немыслимо правдивое изображение сцены, происходящей на открытом воздухе.

Едва ли есть необходимость говорить о том, как это новое понимание света приблизило Иванова к разгадке живых связей между человеком и пространственной обстановкой. При этом освещение самым тесным образом связано с сюжетом, им обусловлено, выражает настроение картины.

Так, поэтическое чувство тихого вечера пронизывает акварель «Ave Maria». В «Женихе» есть бодрость полдня; солнечный свет наполняет собой все пространство улицы. В полном свете дня отчетливо выявлено разнообразие характеров и разнородные интересы действующих лиц.

В начале 1839 года толпа знатных вслед за наследником схлынула из Рима, и Иванов вздохнул облегченно. Очень красочно он писал об этом своему отцу: «Мы все представлялись наследнику без бород и усов (это отражение Петербурга) и все время его здесь пребывания жили по-петербургски. Делали визиты то тому, то другому (из) приезжих, принимали к себе в мастерские князей да графов с фамилиями; втолковывали итоги нашего здесь пребывания и наконец рады, рады были, что все это разъехалось, оставя нам (углубляться) опять (в блаженном) мирной и спокойный Рим (столь способный для воспитания и зрен [неразборч.] и ба [неразборч.] бритвы). Вместо бритвы, фрака и щеточек я взял кисти и палитру, и, одевшись в полуразбойничье платье, я подмалевывал всю мою большую картину и весьма ею недоволен»[1].

Таким образом, уже в начале 1839 года первый период обращения к жанру был закончен, художник вернулся к своей большой картине, которая снова поглотила все его внимание.

---

[1] А. А. Иванов — отцу. Начало 1839 года. Боткин, стр. 118. Исправлено по рукописи. В круглых скобках слова, зачеркнутые Ивановым. Кратко, но очень выразительно об отъезде наследника писал Гоголь: «Сегодня отвал русских в Неаполь. Великий князь едет сегодня и потому всё плетется вслед». (Гоголь, т. XI, стр. 195.)



А. А. Иванов. Октябрьский праздник в Риме. У Ponte Molle
Деталь. Группа художников

Чем же был вызван этот неожиданный эпизод, и что он принес художнику? В самом деле, никто не мешал Иванову повторить для подарка одну из своих прежних работ или дать этюд какой-нибудь детали «Явления Мессии». Вероятно, и этот дар был бы встречен ничуть не менее благосклонно. Однако Иванов предпочел обратиться к совершенно новому кругу тем, проявив к ним несомненный интерес. Никак нельзя считать эти работы исполненными по принуждению, с неохотой. Наоборот, ясно, что художник был ими увлечен.

Необходимо установить, что же могло так сильно увлечь художника и что в свою очередь сильнее всего выражено в акварелях, какими новыми проблемами обогатили они творчество Иванова.

В жанровых сюжетах перед Ивановым раскрылись проявления простых и непосредственных чувств людей, захваченных общим настроением или связанных между собой общим действием. Впервые художнику открылась сила простого чувства, которое заставляет расцветать на лице улыбку, которое выражается в непринужденных движениях и жестах. И насколько более жизненны мальчики и девушки, хором поющие вечерний гимн, чем Аполлон, поющий со своими любимцами, как понятна зрителю простая радость невесты, сильнее заражающая зрителя, чем улыбка сквозь слезы Марии Магдалины. Иванов понял, какой ключ к глубинам душевной жизни человека приобретает художник, творчески работающий над жанровыми темами.

Поставленный лицом к лицу с действительностью, Иванов ощутил необходимость передать природу, действительность более конкретно, чем это делал он раньше.

Ни в одной из его прежних работ нет, да и не могло быть той правды во всей обстановке, в окружающем пейзаже, в полном единстве и конкретности освещения. И жанровая сцена конкретна не только выявлением человеческой психологии, но и всем состоянием природы, которое выражается освещением. Передача освещения стала в этот период одной из главных задач художника.

Вот почему становится понятным, что Иванов, начав снова работать над картиной «Явление Мессии», почувствовал себя «весьма ею недовольным». Мне кажется, что недовольство художника коренилось прежде всего в том, что было уже трудно окостеневшие в длительной, сложной, в какой-то мере абстрагирующей работе фигуры и лица большой картины насытить живыми чувствами и еще труднее разрешить вопрос освещения и колорита. Оказалось, видимо, невероятно трудным после жанровых образов, согретых теплым, живым чувством, вновь погрузиться в мир отвлеченных размышлений и образов, созданных рассудком.

В то же время перед художником возникла опасность, что его могут ради жанровых картинок оторвать от основного труда, и он резко отметает все попытки навязать ему эту постороннюю работу.

В Петербурге стали известны (возможно, через Жуковского) новые работы Иванова. Несомненная и неожиданная способность Иванова к жанровым сюжетам очень пришлась по вкусу деятелям Общества поощрения художников, которые увидели совершенно новую сторону таланта

Иванова, притом более соответствующую желательному направлению искусства [1]. Комитет Общества возобновил свое предложение Иванову сделать несколько tableaux de genre для лотереи Общества, желая избавить себя от такого неверного дела, как дальнейшая поддержка грандиозного замысла большой картины, работа над которой так затянулась и вызывала неодобрение начальства [2].

На предложение Общества Иванов ответил решительным отказом. Он пишет о том, как пагубно отражается на работе художника, напряженно занятого разработкой определенной темы, всякая другая посторонняя тема. Внимание художника перебивается, что равносильно смертельному удару. «Это я испытал из малого опыта, представившегося на январь 1839 г.» [3],— писал Иванов Комитету Общества в марте 1839 года.

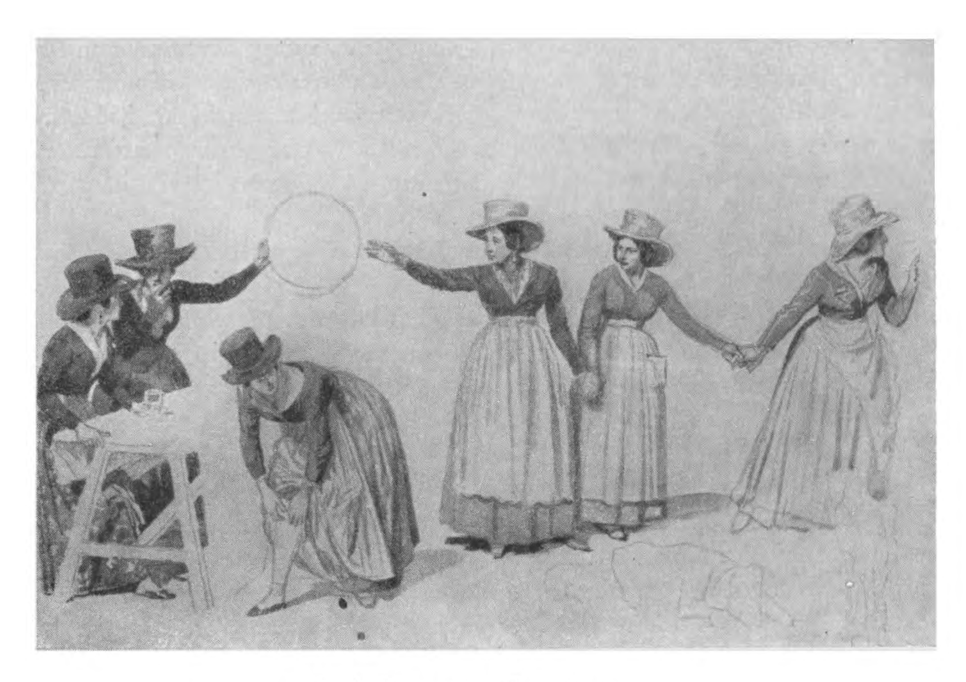
До сих пор не ставилось вопроса об источнике сюжетов акварелей Иванова. Изучая мысли и направление самого художника и тщательно приглядываясь ко всем тем, кто окружал его в то время, я не мог найти импульс, толкнувший его в область жанра. Эта роль могла принадлежать только Гоголю с его необычайной наблюдательностью, с его способностью претворять виденное в художественные образы. Следует заметить также, что в жанровых акварелях Иванова есть даже черты юмора, ранее совершенно чуждые художнику. Письма самого Гоголя в первый период его жизни в Италии изобилуют восторженными описаниями народной жизни. Гоголь любуется костюмами и лицами итальянских крестьянок, интересуется народными песнями, ему известны произведения живописцев и графиков, отражающие простонародный быт. Он упоминает имя популярнейшего тогда итальянского графика Б. Пинелли как иллюстратора знаменитой комической поэмы «Il Meo Patacca». Описывая римский карнавал, Гоголь упоминает известную картину французского художника Леопольда Робера: «...в повозке сидит поезд совершенно во

---

[1] Общество в известной мере поощряло жанровую живопись, тогда как Академия едва ее допускала.

[2] Возможно, что уже тогда у Жуковского мелькнула неблагоприятная для Иванова мысль, что нельзя затевать такие огромные полотна, не имея в виду определенного места, где они могут быть окончательно помещены, мысль, тормозившая поддержку труда художника.

[3] Боткин, стр. 119.



А. А. Иванов. Группа девушек
Рисунок для акварели «Октябрьский праздник в Риме. У Ponte Molle»

вкусе древних Церериных празднеств или той картины, которую написал Роберт» [1].

Упоминаемыми именами не исчерпывается жанровая живопись в Италии; к ним нужно, во всяком случае, присоединить еще имя Августа Риделя [2], который в значительной степени освободился от условностей, сковывавших композиции Пинелли и Леопольда Робера. Творчество Робера было целиком подчинено академическим канонам. «Можно подумать,— пишет Рихард Мутер,— что Робер никогда не видел итальянских крестьян, жизнь которых он берется изображать... Только формы привле-

[1] Письмо А. С. Данилевскому, 2 февр. н. с. 1838 г. Рим. См. Гоголь, т. XI, стр. 122.

[2] Август Ридель — немецкий живописец, родился в 1799 году в Байрейте, умер в Риме в 1883 году.

кали Робера. Солнце Италии не произвело на него никакого впечатления. На его картинах нет воздуха и фигуры как бы вставлены отдельно каждая на полотно»[1]. Ридель был намного естественнее и ближе к жизни. Но и он ограничивался весьма несложными и по большей части статическими сценами и изображениями отдельных фигур и лиц, никак не могущими претендовать на широкое изображение жизни толпы, массы народа. В этом отношении акварели Иванова не только все до одной совершенно новы и оригинальны по своим сюжетам, но представляют собой подлинно массовые народные сцены, построенные на житейских отношениях людей между собой. И Пинелли и в особенности Леопольд Робер могли укрепить то враждебное отношение к жанру, которое сложилось у Иванова; их искусство представляло народную жизнь в слащавом свете, всецело приспосабливая ее трактовку к вкусам буржуазного потребителя.

Я почувствовал себя вынужденным сделать это длинное отступление для того, чтобы охарактеризовать жанровые акварели Иванова сравнительно с произведениями других живописцев, работавших в том же роде.

История дальнейшего развития Иванова содержит, как мне представляется, убедительные доказательства того, что и первые жанровые опыты художника обязаны своим возникновением влиянию Гоголя. Только Гоголь мог повернуть художника к разработке этих новых тем, оторвать его, правда, на короткое время, от создания большой картины. Гоголь был посвящен во все детали этой основной работы, и, отвлекши Иванова от нее, Гоголь должен был с неотступным вниманием следить за исполнением акварелей. Вот когда Иванов мог убедиться, каким исключительным знатоком человеческой психологии являлся писатель.

Но если возникновение и развитие сюжетов протекало при участии Гоголя, то в их живописной интерпретации обнаруживается совершенная независимость художника не только от образцов современной живописи, но и от той иллюстративности, которую они могли приобрести при тесном общении художника с писателем. Я постараюсь показать далее, как обострила эта работа наблюдательность художника и как параллельно с накоплением сырого, этюдного материала происходило овладение высотами живописного мастерства. Именно этим и объясняется независимость жанровых работ Иванова от всех современных ему примеров. Среди последних

---

[1] Р. Мутер, История живописи в XIX веке, т. II, П., 1899, стр. 94—95.

мы не найдем ни одного, в котором специфические особенности живописи стояли бы на такой высоте.

Новизна жанровых акварелей была не только новизной сюжетов, небывалых дотоле у Иванова. Это была совершенная новизна творческого метода, беспримерная для художника. Работая над «Ave Maria», «Женихом» и «Праздниками», Иванов не опирался ни на античность, как делал, например, Леопольд Робер, ни на живописцев итальянского Возрождения, как это делал ранее он сам. Живые люди и улицы Рима давали Иванову единственный материал для живописи. Художник давно начал, правда, еще бесцельное и лишенное системы, собирание этого материала.

Нам мало известна бытовая сторона жизни Иванова в Италии. Но, конечно, неверно было бы представлять Иванова монахом, отрекшимся от мира, его страстей и радостей. Письма и записи художника говорят о другом. Когда в Италии жил художник Г. И. Лапченко (которого Иванов не называет иначе, как другом), они часто живали вместе в Альбано в семье невесты, а потом жены Лапченко, знаменитой красавицы Виттории Кальдони. Иванов, конечно, участвовал, и не как зритель, в веселье римских карнавалов и октябрьских праздников. В письмах и заметках Иванова постоянно прорывается страстная, но крепко сдерживаемая натура. Но его никогда не оставляет восприятие художника. Эстетическая сторона для него на первом плане. И в жизни он видел прежде всего проявление красоты. Вот, например, что писал он своей сестре Катерине Андреевне:

«Дрожа от стужи рождественской, ко мне просятся греться Розета и Лизета, Летиция, Ева, Луиза, Alessandra, Елена, Аделаида; они все вокруг моей жаровни; представьте, какой прекрасный групп... Я думаю купить им всем новые большие бубны с гремушками (зачеркнуто: старые мои изорвали они). Не помню, говорил ли я Вам, какую выгоду приносят мне бубны в их руках. В проходе между дворами моего огромного дворца, бывшего в лучшее время дворцом правительства Римского, звонит тамбурин. Живые пляски: сартареллы римские сменяются тарантеллами неаполитанскими» [1].

---

[1] Письмо Иванова впервые опубликовано Н. И. Романовым в его работе «А. А. Иванов и значение его творчества», М., 1907, стр. 19. Письмо датировано декабрем 1836 года. Цитирую его с сокращениями.

В «Октябрьских праздниках» Иванова нашла свое место тема танца, давно занимавшая художника.

В октябре 1837 года он писал отцу: «...звучные бубны октябрьские вызывают прекрасных на национальную пляску: чистое небо, синеющие горы с близкими холмами, стройные пинии и нектар заставляют скоро забыть римлянку о претерпенных нечастиях» [1].

Как известно, Гоголь покинул Рим в июне 1839 года. В начале сентября 1840 года он снова вернулся в Италию и 25 сентября был уже в Риме, где прожил на этот раз до августа 1841 года. В это время он постоянно встречается с Ивановым.

К лету 1841 года относится замечательное письмо Иванова к отцу. «Предметы, меня окружающие, все, как будто, одни и те же: страсти людей, их радости и горе, их забота, их поступки, хотя и наблюдаются, но это записывается карандашом в фигурах и служит запасным магазином» [2]. Об этих наблюдениях, записях и «запасном магазине» Иванов упоминает впервые. Возможно, что и тогда у художника была уже определенная цель, и, вероятно, подсказана она была Гоголем. Именно в этом письме Иванов пишет о Гоголе: «как поэт он проникает глубоко, чувства человеческие он изучил и наблюдал их». Мне кажется, что в этом сопоставлении собственной работы художника с характеристикой Гоголя заключается указание на творческую близость и даже совместную работу над сюжетами, которые заносил в свой «запасной магазин» Иванов. Повидимому, тогда окончательно оформляется мысль о включении его портрета в большую картину, тогда же портрет Гоголя пишет Моллер, и в то время происходит окончательная переработка повести Гоголя «Портрет».

В конце октября 1842 года Гоголь снова в Риме. Ожидаемый приезд вел. кн. Марии Николаевны снова заставил Иванова подумать о подарке. И Иванов опять останавливается на бытовых сценах, исполненных акварелью, которая отныне становится привычной и излюбленной техникой художника. Композиций, которые могут быть отнесены к этому периоду, сохранилось три: «У Ponte Molle: перед началом танца», «У Monte Testaccio» и «Сцена в лоджии». Все три объединяются общим названием:

---

[1] Только что кончилась эпидемия холеры, и народ вернулся к нормальной жизни.

[2] Боткин, стр. 137.



А. А. Иванов. Группа девушек
Рисунок для «Октябрьского праздника в Риме. Сцена в лоджии»

«Октябрьский праздник в Риме». Содержание двух из них уясняется благодаря публикации (частичной) дневника друга Иванова и знакомца Гоголя опального профессора Ф. В. Чижова, проживавшего тогда в Риме. Вот его запись от 8 декабря 1842 года: «. . .Сейчас возвратился я из мастерской Александра Андреевича Иванова. Он показывал мне два свои рисунка, приготовляемые им для [вел. кн.] Марии Николаевны. Он не знает, какой выбрать. Один представляет римский танец il sospiro [1]. Дело состоит в том, что одна девушка стоит на коленях, кругом нее танцует другая; стоящая на коленях вздыхает, та, которая танцует, спрашивает:

[1] Вздох *(итал.)*.

кто украл у тебя сердце, та в ответ показывает на кого-нибудь из зрителей, и тот волею или неволею должен пуститься в пляску. Последний момент изображен на картинке: девушка показала на длинного англичанина, и другая тащит его насильно. Все присутствующие хохочут.

Другая — простое пиршество римлян на Ponte molo. Женщины в готовности полдневать; направо стол, за которым еще остаются едящие; налево мужчины собрались в кружок; на втором плане группа немецких художников под предводительством Торвальдсена и Вагнера смотрят на эту сцену. В той и другой картинках вдали Рим, только с разных точек.

Я, когда посмотрел обе картинки, выбрал последнюю, сначала не составивши отчетливого суждения — почему. Приходит Гоголь и диктаторским тоном произносит приговор в пользу первой, говоря, что она в сравнении с тою — историческая картина, а та genre, что тут каждое лицо требует отдельного выражения, а там группы. Одним словом, что первая выше последней, и во всем этом у него был решительный приговор и никакого внимания к бедному моему суждению. . .»[1]

Запись эта драгоценна не только тем, что раскрывает сюжеты акварелей. Благодаря ей впервые устанавливается тот факт, что Гоголь видел акварели Иванова, точно определяется дата, когда это происходило, и, наконец, выясняется отношение Гоголя к этим работам художника.

В отличие от «Ave Maria» и «Жениха, покупающего кольцо» эти последние акварели приходится считать эскизами, так как альбомы, в которых были их окончательные варианты, до сих пор не разысканы[2]. Однако мысль художника выражена в них совершенно ясно. Оживленное движение является их отличительной особенностью. Если среди дей-

---

[1] «Литературное наследство», т. 58, 1952, стр. 778—779.

[2] Сведения, сообщаемые С. А. Ивановым, содержат хронологическую неточность. Он говорит: «Ко времени первого приезда в Рим Марии Николаевны с Лейхтенбергским, а потом Наследника (ныне императора) относятся все сюжеты из новейшего римского быта, как то все находящиеся у меня эскизы октябрьских праздников».

На самом деле приезд наследника относился к 1838—1839 годам, а «Октябрьские праздники» были исполнены Ивановым в 1842 году в связи с приездом в Рим вел. кн. Марии Николаевны. Но важно и правильно сведение о том, что все известные нам «Праздники» поступили в Румянцевский музей непосредственно от С. А. Иванова после его смерти, в 1870 году. Таким образом, все они не являются окончательными вариантами, а предварительными, оставшимися у художника.

ствующих лиц и встречаются неподвижные фигуры, то они своим контрастом подчеркивают движение других. Это подлинно жанровые сцены, выхваченные из жизни, но не обычной, а праздничной. Движение, в них наличествующее,— не просто движение, а движение танца с присущим ему характером и ритмом. Организующая сила ритма особенно ясно выражена в «Сцене в лоджии». Все действующие фигуры разделяются на исполнителей и зрителей, но и зрители живо переживают происходящее. Некоторые из них только что перестали танцевать, другие готовы снова вступить в танец. Здесь есть некий момент зрелища, предумышленной постановки, разыгрывающейся как свободная импровизация. Все знали, что будут танцы, но никто не предвидел комической сцены ревности, которая разыгралась в центре «Октябрьского праздника у Monte Testaccio». Возможно, что долговязый англичанин был заранее приглашен для танца, но, вероятно, никто не знал, как в действительности это произойдет. И здесь снова налицо изумительная и быстрая импровизация, совершенно неожиданная и непринужденная. Артисты, особенно артистки, мгновенно поняли ситуацию и быстро вступают в действие, а остальные реагируют на него со всей живостью простых людей, лишенных манерности высших классов общества. Но это отнюдь не просто рисунок с натуры. Сюжеты акварелей продуманы художником. В каждой из них комическая завязка, сюжет, неожиданно и непринужденно развертывающийся перед зрителем. Все персонажи так или иначе участвуют в общем действии. Как далеко ушел Иванов в этом искусстве сочинять и компоновать от робких замыслов композиций «Братьев Иосифа», «Марии Магдалины» и даже «Явления Мессии», где все же нет ощущения теплоты жизни и где мысль художника явно доминировала над чувством.

«Октябрьские праздники» представляются следующим и чрезвычайно заметным этапом в развитии композиции. Ни в «Ave Maria», ни в «Женихе» вовсе нет движущихся фигур, тогда как «Праздники» ими переполнены. Несравненно шире круг эмоций. Действие усилено конфликтами, достигающими трагикомической силы. В «Празднике у Monte Testaccio» развертывается большая и яркая гамма чувств, «страстей», как говорил Иванов. Весь во власти злобной ревности пожилой горбун — хозяин траттории, с кулаками набросившийся на свою молодую супругу. А она — само лукавство и увертливость, смеясь, поглядывает на него и продолжает танцевать, как бы не в силах остановиться. Ее подруги испу-



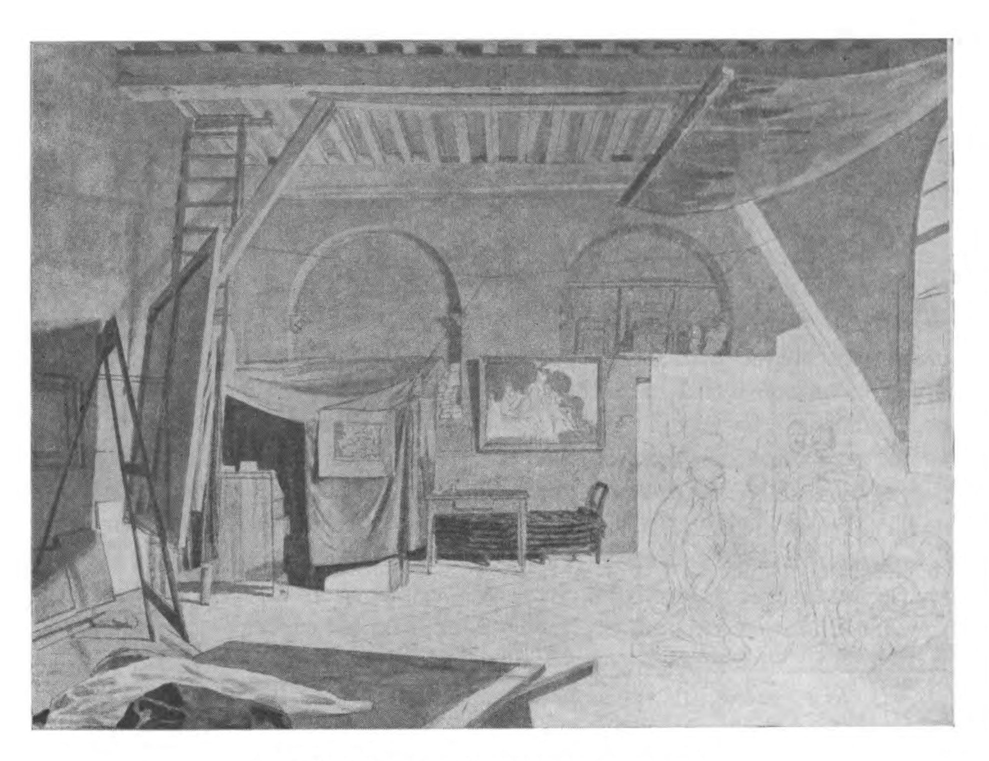
А. А. Иванов. Октябрьский праздник в Риме. Сцена в лоджии

Акварель. 1842

ганы, зрители, что стоят подальше, смотрят со спокойным любопытством. Причина ревности — юноша, сильный и стройный, как Аполлон, отирает с лица пот. В его позе чувствуется приятная усталость и полное презрение к жалкому сопернику.

В акварели, которая больше другой понравилась Ф. В. Чижову,— «Октябрьский праздник в Риме. У Ponte Molle» — весь первый план занят цепью девушек в праздничных нарядах. Видно, что здесь и сосредоточились композиционные заботы художника. Момент передачи бубна является пластической завязкой всей группы. Нельзя не оценить естественную грацию каждой фигуры. Крайняя слева держит за руку подругу, а правой рукой касается плеча молодого человека, не то прося его посторониться, не то приглашая к танцу. Она связывает группу молодых людей с группой девушек. В центре, на втором плане, хорошо видна тесная группа пожилых мужчин. Они все в цилиндрах и черных сюртуках; над головами двух из них сам художник написал имена Корнелиуса и Овербека. Чижов называет еще Торвальдсена и Вагнера, скульптора, врага назарейцев. Очевидно, это группа иностранных художников, они заняты своим разговором, держатся обособленно и не обращают никакого внимания на молодежь.

В группе молодых людей обращает на себя внимание один из них. Он также в цилиндре, но одет в европейский сюртук в отличие от народных итальянских костюмов своих соседей. Он сильно повернул голову и даже скосил глаза в сторону девушки. Лицо его своими чертами напоминает лицо Гоголя. У него характерный гоголевский овал лица, маленький рот и «птичий» гоголевский нос. Улыбка молодит его лицо. Трудно предположить, чтобы среди натурщиков Иванова нашелся человек, так поразительно похожий на Гоголя. Невозможно также предположить, что это лицо прокралось в акварель без контроля писателя. Нельзя допустить, что это лишь случайное сходство: оно было бы сразу обнаружено Гоголем. Очевидно, это Гоголь, и портрет был включен в композицию с его согласия. Присутствие Гоголя среди персонажей акварели не представляет собой чего-либо необычайного и неожиданного. Гоголь стоит в толпе, ничем не выделяясь, участвуя в общем веселье, которое в те годы существовало еще и для него. Как хорошо связывается этот факт с теми (ранними) его письмами из Италии, в которых так тепло и сочувственно описывает он свои первые впечатления от итальянского народа.



А. А. Иванов. Мастерская художника
Акварель. 1842?

Если это действительно лицо Гоголя, то перед нами еще одно, и притом немаловажное, доказательство прямого участия Гоголя в работе Иванова. Очень странно, что совсем не упоминает об этом персонаже Чижов. Но возможно, что Иванов демонстрировал тогда другой вариант акварели, в котором фигура Гоголя отсутствовала.

В левом углу мальчишка подбирает с земли объедки и передает их девочке, а в центре, тоже на самом переднем плане, Иванов представил двух собак, изобразив повадки и характер животных с остротой завзятого анималиста. Белый пес, донельзя тощий и слабый (что подчеркнуто и его жалкой тенью), едва держащийся на ногах, с безнадежной завистью поглядывает на другого, черного и лохматого, который завладел едой.

Этими простыми и уместными деталями сцена еще более оживляется и подчеркивается момент конца пиршества [1].

«Сцена в лоджии» заслуживает самого подробного разбора. В свое время я указывал, что общий принцип композиции родственен Паоло Веронезе [2]. Как и у Веронезе, сцена ограничена краем пола снизу, идущим параллельно краю самой картины, и колоннами, у Веронезе — круглыми, у Иванова — четырехгранными. Как и у Веронезе, второй план обозначен также зданием, у Иванова — лоджией, белые арки которой сильно освещены и параллельны плоскости картины. Группа на первом плане рисуется сложным силуэтом на фоне светлого пространства. Иванов здесь использовал «жизнь контурную» [3] с искусством, почти не встречающимся в практике европейской живописи. Только в флорентийской картине XVII века «Трапеза художников или проделка Arlotto» [4] (Уффици), приписываемой то Б. Франческини, то Маноцци да Сан Джиованни, можно найти некоторую аналогию композиции Иванова. Возможно, что Иванов видел и даже обратил внимание на этого мастера. Но между скромной картиной Франческини и сложной психологически и формально «Сценой в лоджии» такая же разница, как между наивными итальянскими новеллами и их гениальной интерпретацией Стендалем. Главные лица обозначены чертами, резко определяющими характер; в особенности это относится к фигурам первого плана. Право, не столь трудно было бы подыскать слова, которые могли бы быть произнесены каждым действующим лицом. При этом все они отражают происходящее, мгновенно на него реагируя; несравненна ни с чем эта поразительная быстрота действия. Каждая группа и обособлена и включена в целое, душевно или физически вовлечена в водоворот общего движения.

---

[1] В Третьяковской галлерее находится еще одна замечательная акварель, изображающая группу девушек из «Октябрьского праздника у Ponte Molle». По сравнению с эскизом они все представлены в обратном порядке. Рисунок отличается большой тщательностью. Лица невыразительны. Приходится предположить, что эта группа нарисована с натуры и не на воздухе, а в мастерской. Этим объясняется тщательность живописи, а также очевидное безразличие лиц позирующих моделей.

[2] «Аполлон», 1916, № 6—7, стр. 23.

[3] Выражение Иванова.

[4] Arlotto *(итал.)* переводится по-разному: шутник, забавник, проказник, обжора. Это прозвище употребляется в сельских приходах возле Флоренции, где оно и родилось. Им обычно наделяют непутевых священников. (Сообщено Е. Л. Херсонской.)

Бросается в глаза, что вся сцена по своему построению как бы ориентирована на зрительный зал: в ее пространстве размещены двадцать пять персонажей, из них двенадцать образуют правую группу, центром которой является высокий тонконогий англичанин в красных облегающих брюках и синем сюртуке. Его изо всех сил тащит за руку молодая девушка к другой, которая в шутливо умоляющей позе стоит на одном колене. Англичанин отворачивает от нее свое длинное лицо, а его пожилой спутник старается оторвать от него девушку. Его влекут влево. Еще одна девушка отнимает у упрямца цилиндр и палку. Стоящая на колене девушка одета в красную кофту и белую юбку; она важное действующее лицо комедии, второй центр композиции. Поза и костюм решительно выделяют ее среди всех прочих. За ней группа шепчущихся и смеющихся подростков, левее — девушка, охваченная припадком смеха, сзади двое держат бубны, готовясь аккомпанировать танцу. Живые и согласованные движения, пестрые нарядные костюмы, наконец сверкающее безоблачное небо и на фоне его еще более светлая лоджия второго плана создают настроение веселого праздника, преисполненного весельем и избытком жизненных сил.

Приходится согласиться с Гоголем, что вся композиция построена на более четком делении групп и все фигуры, ее составляющие, подчинены общему действию [1].

---

[1] Кроме чисто жанровых акварелей существуют еще две, изображающие мастерскую художника, видимую с двух разных точек зрения. Основываясь на словах самого художника, что акварельной живописью он начал заниматься только в 1838 году, можно утверждать, что они написаны не ранее этого года. Ту из акварелей, на которой справа изображена большая картина, мне кажется, следует признать более ранней. К этому выводу приводит прежде всего сравнение технических приемов, которые на второй акварели мне представляются несравненно более мастерскими. В первой акварели внимание художника было направлено на характеристику (рисунком) отдельных предметов, тогда как во второй акварели широко трактовано все пространство мастерской, залитое светом. Тени ложатся более мягко и гармонично, общий характер акварели более живописен, достигнут очень красивый общий тон.

На первом рисунке видна большая картина, находящаяся в стадии подмалевки. Она стоит на грубо сколоченном мольберте. На ней твердо обозначена апостольская группа, но неясны фигуры выходящих из воды, а также то место на первом плане, где должна быть помещена фигура богатого. Вероятнее всего, что эта, первая, акварель была написана в самом начале 1839 года, когда художник вновь вернулся к работе над «Явлением Мессии». Интересной подробностью обстановки мастерской яв-

Нельзя не отметить также и того важного обстоятельства, что сам Гоголь в начале сороковых годов приступил к «Аннунциате», впоследствии преобразовавшейся в «Рим», который остался неоконченным. Там есть и пейзажи Альбано, в которых удивительно живо изображено действие солнечного света, и красочное описание карнавала, и необычайный силой своей пластической выразительности образ Аннунциаты. Все эти картины общим настроением соответствуют духу ивановских акварелей, хотя и не воспроизводят ни одного их сюжета. Наоборот, бросается в глаза подчеркнутая обособленность незаконченной повести Гоголя от акварелей Иванова. Как будто писатель сознательно поставил перед собой задачу не повторять и даже не приближаться ни к одному образу, созданному художником. Особенно выделяется сама Аннунциата, не имеющая никакой параллели в творчестве Иванова. Этот сверкающий и блистательный образ кажется олицетворением самой Италии [1].

ляется бубен, висящий под окном, слева. Художник, очевидно, использовал его как необходимый аксессуар, когда компоновал группы в «Октябрьских праздниках».

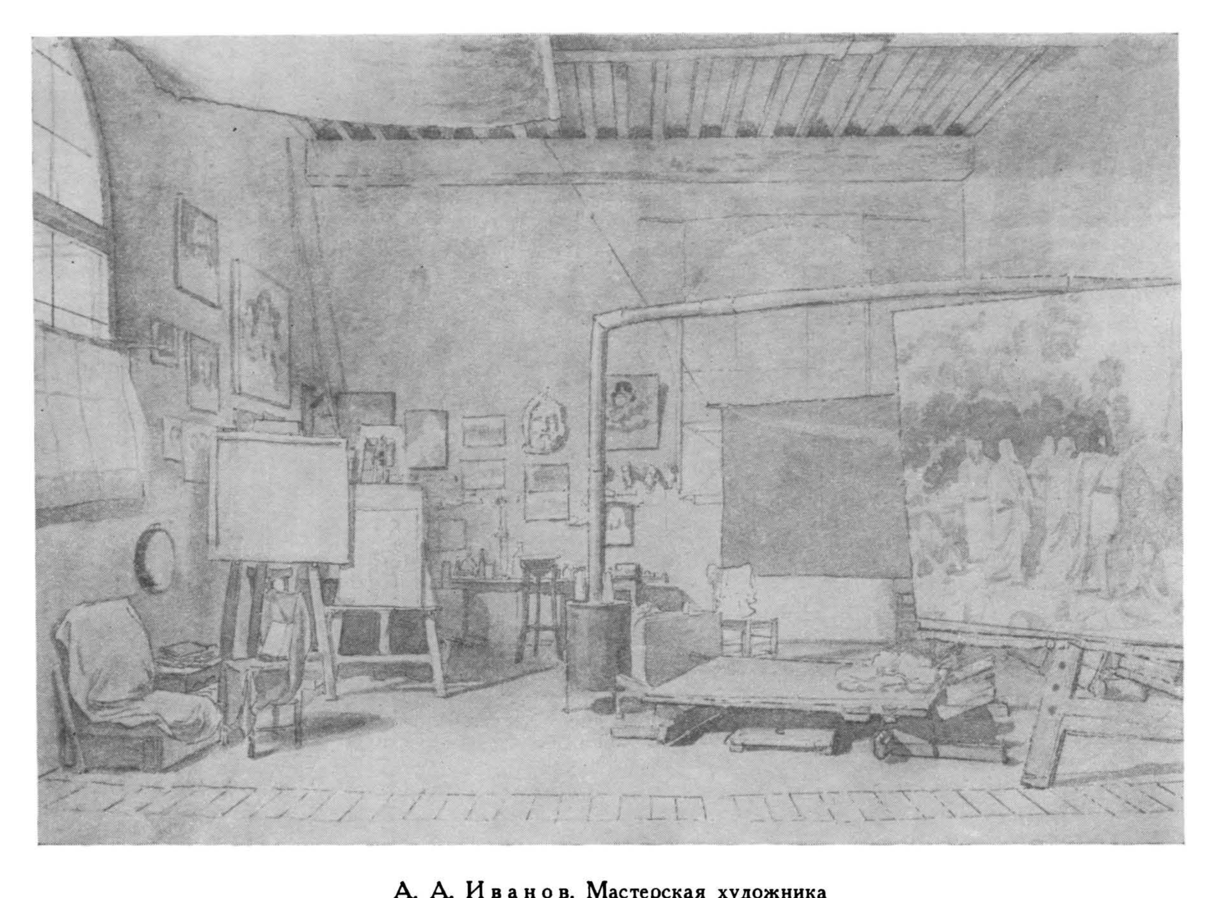
Во второй акварели есть несколько интересных подробностей. На задней стене висит «Аполлон, Кипарис и Гиацинт». Слева большое полотно на мольберте. Повидимому, это тот эскиз, который в 1857 году был приобретен К. Т. Солдатенковым. Об этом эскизе Иванов упоминает в письме в Комитет Общества поощрения художников (10 мая 1837 года), сообщая, что крайняя нужда заставила его подмалевать картину в небольшом размере, «имея фигуры в третью часть роста человеческого», еще до заказа большого холста. Эскиз стоит на тонком мольберте; виден он с тыльной стороны, и легкое устройство подрамника также свидетельствует о его (сравнительно с самой картиной) незначительной величине.

Группа девушек, фигуры которых едва намечены карандашным контуром, мне представляется главным датирующим акварель моментом. Возможно, что они собираются позировать для группы в «Танце у Ponte Molle», которую художник, безусловно, рисовал в мастерской. Кажется, что у Иванова не было других работ, которые потребовали бы участия целой группы натурщиц. Это соображение позволяет датировать акварель 1842 годом. Трудно представить, что художник для себя запечатлел вид собственной мастерской. Вероятно, обе акварели также предназначались для подарка кому-нибудь на память о посещении мастерской художника.

[1] Сам Гоголь сравнивал природу Италии с красавицей-итальянкой. В письме Прокоповичу в июне 1837 года он писал: «А природа? Она — италианская красавица, больше я ни с чем не могу ее сравнить, италианская пейзанка, смуглая, сверкающая, с черными, большими-большими глазами, в платье алого, нестерпимого для глаз цвета, в белом, как снег, покрывале». Гоголь, т. XI, стр. 100.

Таким образом, все жанровые акварели Иванова делятся на две хронологические группы. Первая, ранняя, датируется декабрем 1838 года. В нее входят «Ave Maria» и «Жених, выбирающий кольцо». Вторую, созданную через четыре года, в декабре 1842 года, образуют «Октябрьские праздники». До нас дошли три сюжета «Праздников». Они отчетливо обособлены и не связаны между собой развитием единой темы. Теперь можно считать неопровержимо установленным, что работа над ними происходила во время пребывания Гоголя в Риме. Уже одно это обстоятельство показывает, насколько тесно связано и даже обусловлено возникновение этих жанровых акварелей общением писателя и художника.

Замечательно, что в 1842 или 1843 году Иванов подробно разработал сюжет целой жанровой картины для В. И. Штернберга, который затеял жанровую композицию под названием «Шарлатаны». Место действия — Флоренция. Сюжет картины не очень ясен. Очевидно, главными действующими лицами являлись уличные продавцы или фокусники, собравшие вокруг себя толпу зрителей. В одной из черновых тетрадей Иванова сохранилось два варианта письма к Штернбергу и схематически набросанный эскиз. В письмах Иванов дает подробно разработанную и осмысленную картину уличной жизни Флоренции, продолжая здесь ту линию, которая наметилась в его собственном творчестве. Это народная жизнь в самом широком смысле слова. Художник подчеркивает цвет и фасоны национальных костюмов, продукты народной промышленности, характерные признаки занятий ремесленников, игры подростков, поведение и нравы иностранцев и, наконец, как фон архитектуру знаменитых зданий, образующих неповторимое историческое лицо Флоренции. Иванов предлагает также среди толпы показать флорентийских знаменитостей того времени — археолога Росселини и скульптора Бартолини — так же, как он сам в свое время в один из «Октябрьских праздников» ввел портреты современных художников Овербека и Корнелиуса. В самом конце письма Иванов пишет, что он не помнит эпизодов, придуманных самим Штернбергом, но и «их тоже можно удержать»,— заканчивает он письмо. О самом шарлатане у Иванова нет никаких упоминаний ни в том, ни в другом варианте письма. В той же черновой тетради существует очень схематичный набросок сцены. Вероятно, подобный рисунок был приложен Ивановым и к самому письму.



А. А. Иванов. Мастерская художника
Акварель. 1838—1842



А. А. Иванов. Шарлатан
Рисунок. 1842—1843

Таким образом несомненно, что, вновь возвратясь к работе над картиной, Иванов не оставлял мысли о жанре, он бескорыстно сообщил молодому другу свои наблюдения и мысли, может быть с целью освободить себя от груза этих невольных накоплений. Мы не знаем, в какой мере Штернберг воспользовался советами Иванова, мы не знаем также, написал ли он свою картину, но карандашный рисунок на эту тему существовал. Описывая портретные собрания, Д. А. Ровинский упоминает, что этот рисунок Штернберга был в собрании Быкова, сообщая при этом подробности, заставляющие сильно пожалеть о том, что рисунок исчез [1].

[1] Д. А. Ровинский, Словарь русских гравированных портретов, т. IV, стр. 286.

Вместо знаменитых флорентийцев Штернберг изобразил русских пенсионеров-скульпторов П. А. Ставассера и Н. А. Рамазанова идущими через площадь в обществе Гоголя. Возможно, что этот вариант был согласован с Ивановым и, вероятно, с Гоголем.

Вот черновик письма А. А. Иванова В. И. Штернбергу.

«Думая о Вашем «Шарлатане», мне вот что пришло в мысль.— Представить (как можно более) благоденствие, спокойствие и деятельность народную.— Главную торговлю его шелком и шляпами соломенными. Это все везется вдоль картины на третьем плане.— Совершенное отсутствие полиции.— Мирные разговоры между собой.— Это представите вы в группе простых людей, что читают письмо, и впереди их идущих благородных Флорентинцев, подчивающих друг друга табаком.— Одну группу можно сделать портретами (великих) замечательных людей Флоренции нашего времени. Росселини, Розини, Бартолини.— Налево, в двух мальчиках, Вы представите южное довольство прекрасных юношей: один с цыгаркой, другой с органчиком.— За ними изобразите исправность огромных возов — в шесть мулов, несколько правее шляпные магазинщицы идут с картонками в диагональ площади; нужно как можно более показывать шляп соломенных в народе и желтых и черных. Цвета платьев у простых женщин и мужчин — темнолиловые и синие, чулки черные.— Бархатные куртки охотничьи.— На средине картины шуточная драка мальчиков, посланных от хозяев с посылками.— Полуголый красильщик борется с печатником; у последнего стоят поблизости кипы бумаги.— А столяр, имеющий доску на голове, соучаствует, тут же смотря.— Направо — немцы с планом Флоренции [слово неразб.] гвидом, занялись было со всем педантическим тоном рассматривать монументы, но подошедшая с улыбкой нищенка разрушает внимание, отводя их взоры от знаменитого Палаццо gran дука в глубину корсета, с умыслом раздвинутого молоденькой плутовкой.— Сзади их прекрасная цветочница дарит англичанок, идущих тоже на поклонение Оффициям.

Я не помню Ваших эпизодов, их тоже можно удержать, об этом мы поговорим с Вами при моем приезде» [1].

---

[1] Архив Иванова в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина (2194. VI, л. 13). Публикуется впервые. В круглые скобки заключены слова, зачеркнутые Ивановым.

Во второй половине 40-х годов Иванов начинает заниматься новыми темами. Это иллюстрации к библии. В своей давней работе[1] я пытался установить, что характер их стиля непосредственно вытекает из характерных черт композиции «Октябрьских праздников». Но сейчас можно ставить этот вопрос значительно шире. Огромному циклу так называемых библейских эскизов предшествуют два небольших цикла, являющихся опытом хронологических иллюстраций к библии. Это «Сотворение мира» и иллюстрации к «Жизни Иова». Почему художник остановился именно на «Истории Иова»? Можно предположить, что этот последний цикл был исполнен в 1846—1847 годах, когда Иванов снова часто встречался с Гоголем и следовал его изменившимся настроениям. Неожиданный интерес художника именно к «Жизни Иова» следует связать с тем особенным значением, какое Гоголь придавал этой книге, как образцу стойкости человеческого духа, как примеру, способному укрепить душевные силы человека[2].

Последние 10—12 лет своей жизни Иванов был занят новым грандиозным замыслом. Он начал работать над проектом монументальной росписи особого здания, отнюдь не храма, как он сам подчеркивал, стремясь выразить в этих новых эскизах такое понимание библейских событий, которое соответствовало бы его новым историческим представлениям. Не охватывая здесь всей полноты идейного содержания эскизов, я хотел бы коснуться только одной стороны этого содержания, тем более что именно эта сторона прямо связана с тем новым для Иванова, да и вообще для живописи, ощущением жизни, которое он впервые испытал, работая над «Октябрьскими праздниками».

В своей давней статье я стремился показать единство композиционных приемов, в сущности — новое понимание пространства, которое

---

[1] «Творческий путь Александра Иванова», «Аполлон», 1916, № 6—7.

[2] Письмо Гоголя к сестре: «И если почувствуешь, что душа твоя еще слаба и нет твердости в духе, тогда читай страдания Иова». (Гоголь, т. XIII, стр. 185).

Точно в то же самое время на страницах ивановского альбома появляется цикл рисунков, изображающих историю Иова. Очевидно, эта работа была сделана Ивановым во время его совместного с Гоголем пребывания у Апраксиных в Неаполе. Вне мыслей, включенных в письмо Гоголя, появление этого цикла необъяснимо. Рисунки эти были впервые воспроизведены в моей статье в журнале «Аполлон». Письмо Гоголя к сестре делает понятным их появление.

впервые проявилось в «Октябрьских праздниках» и затем развивалось в «Иове» и в библейских эскизах. Но этим не исчерпывается близость между ними. «Октябрьские праздники» от более ранних работ решительно отличаются своей теплотой, глубоким вниманием художника к простой человеческой жизни. Эта особенность «Праздников» и является главным результатом наблюдения художником окружающей жизни. И библейскую историю Иванов теперь воспринимал как историю народа. «Библейские эскизы» задуманы и выполнены Ивановым как широкая картина народной жизни. Вот откуда этот необычайный интерес ко всем подробностям быта, вот почему Иванов так усиленно изучал древности классического Востока. Но все это осталось бы втуне, лежало бы мертвым грузом, если бы художник не сумел пережить и перечувствовать душевное состояние героев, если бы он не сумел показать чувства, идущие из глубин человеческого сердца.

Человеческие чувства — вот чем наполнены эти новые эскизы, вот что сообщает им неотразимую силу впечатления, вот что связывает их с жанровыми акварелями при всем различии их тематики.

Неослабный интерес к душевной жизни человека, к отношению человека к другим людям, понимание жизни толпы, массы, народа — вот что сумел пробудить Гоголь в Иванове, что сказалось в «Октябрьских праздниках» и продолжало жить в художнике, трансформировавшись в новое понимание исторических сюжетов, среди которых появились и картины историко-бытового характера. В монументальных образах «Библейских эскизов» налицо сочетание героического и бытового, и этот бытовой аспект коренится не в чем ином, как в жанровых работах художника 1838—1839 и 1842—1843 годов.

Итак, Гоголю принадлежит великая заслуга совлечения Иванова с бесплодных высот академизма. «Умнейший из людей» со всем присущим ему авторитетом и влиянием, с величайшим обаянием своей мудрости и своего собственного сложного и мучительного творческого опыта мог сказать Иванову, как говорит в «Портрете» художник-отец художнику-сыну: «Нет [для художника] низкого предмета в природе. В ничтожном художник-создатель так же велик, как и в великом; в презренном у него уже нет презренного. . .»

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изложенные здесь факты творческой истории Гоголя и связанных с ним художников не только представляют некоторый интерес для истории русской литературы и искусства, но имеют и чисто практическое значение.

Общение с художниками в первый петербургский период жизни Гоголя прежде всего помогло самому писателю. Он сумел найти среди разнообразных и противоречивых явлений искусства того времени именно те, с которыми он почувствовал внутреннее сродство и которые в те времена были явлениями наиболее прогрессивными. В живописи Гоголь нашел могучую поддержку своему зреющему реализму, на формировании и характере которого отразились творческие приемы (в описаниях по преимуществу) и эстетические взгляды передовых русских художников 20—30-х годов XIX века.

Глубокое понимание главных задач искусства и знакомство с художественной средой позволило Гоголю связать типическое изображение художников с этими главными, насущными задачами искусства, трактовать художников как осуществителей развития искусства.

В несколько ином плане развивалось многолетнее общение Гоголя с Александром Ивановым. Гоголь приехал в Италию вполне сложившимся писателем. В лице Иванова он встретил художника, всецело, самозабвенно занятого осуществлением одного плана, но плана грандиозного. Повидимому, Иванов посвятил писателя не только в общую идею за-

мысла, но и во все детали и художественные трудности его исполнения, даже в самую систему своей работы над картиной. Перед самим Гоголем как главная творческая задача стояла тогда поэма «Мертвые души», которая действительно была главной, но, правда, не единственной его работой. В своих письмах и в статье «Исторический живописец Иванов» Гоголь настоятельно подчеркивал близость своего труда к труду художника. В «Авторской исповеди», где Гоголь с такой подкупающей, предельной простотой и искренностью рассказал о самом процессе писательской работы, есть целый ряд моментов, явно навеянных постоянным посещением мастерской Иванова и разговорами с художником. Кабинет, рабочую комнату писателя Гоголь прямо уподобляет мастерской художника-живописца, а подготовительную работу по собиранию материалов, необходимых для воплощения его замысла, сравнивает с этюдами художника. Может быть, наглядность примера художника заставила Гоголя прийти к необходимости строгого общего плана работы, предварительного уточнения типических образов, их расположения и взаимодействия, другими словами — композиции. Попутно Гоголь высказывает свое понимание работы портретиста, в которой он придает решающее значение творческому моменту «соображения», то есть осмыслению натурного материала; другой путь, путь «воображения», уводит художника от натуры в сторону фальшивых, бессодержательных образов. Так, началом гибели художника Чарткова была «Психея» — плод воображения, уничтожившая черты реальной натуры. Наблюдение всех подробностей натуры, даже мельчайших, составляло основу работы Гоголя. «Угадывать человека,— писал Гоголь,— я мог только тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешности» [1]. В словах этих есть то доверие художника к реальной форме, на котором зиждется реальное содержание, добываемое художником в самой натуре путем «соображения».

Гоголь дает необычайно ясную оценку общественного значения искусства, он характеризует силу его воздействия и самих художников трактует прежде всего с точки зрения их общественной роли. Их моральный облик определяется характером и значением их работы.

Пример деятельного участия Гоголя в творчестве Иванова существенно приоткрывается нам не только в понимании Ивановым жанровых

---

[1] Гоголь, т. VIII, стр. 446.

и исторических тем, но и самого процесса их воплощения. Новые сюжетные задачи Иванова привели к капитальной перестройке художественной формы. Воплощение новых тем вызвало решительное движение художника к овладению новыми сторонами живописной формы. Поэтому занятия жанром не представляются проходным, случайным эпизодом в творчестве Иванова, но при всей своей кратковременности вместе с его пейзажными работами являются новым, логическим этапом его развития. В зависимости от этого новое освещение получает драма, пережитая художником в связи с работой над большой картиной. Художественная форма «Явления Мессии» подверглась ревизии прежде всего. Пейзажи и жанровые акварели Иванова заключали в себе такие силы, которые окончательно разрушили казавшиеся незыблемыми устои академической композиции.

Нельзя забывать о том, что проблема композиции, и в частности бытовой, жанровой композиции,— одна из самых насущных проблем советской живописи. Творческий опыт великого русского художника по мере возможности должен быть раскрыт и приближен к практике советских живописцев.

Принципы социалистического реализма являются общими принципами для всего советского искусства. Нам думается, что изолированность одного вида искусства от другого препятствует их развитию. И наоборот, сознание художниками общих задач, безусловно, способствовало бы их разрешению. Я думаю, что наших художников, писателей, драматургов и музыкантов порой можно упрекнуть в известной цеховой замкнутости. Эта замкнутость мешает не только общему развитию искусства, но и осознанию специфики того рода искусства, в котором работает каждый из них. Ибо овладение новыми темами прежде всего обозначает идейный рост художника, который должен сопровождаться нахождением новых сторон в специфике искусства.

Вот почему общение Гоголя с художниками является благороднейшим примером взаимного творческого воздействия, примером, достойным глубокого изучения по значительности достигнутых результатов.

Приложение



Комментарии к иконографии Гоголя

Обзор всей иконографии Гоголя и анализ особенностей этого материала показывают, как скупо и неохотно позволял писать и рисовать себя Гоголь. Тем более важно разобрать этот материал с точки зрения его достоверности, то есть принадлежности тому или другому художнику, и установить по возможности, изображает ли данный портрет Гоголя, писан ли он с натуры, по впечатлению или на основании каких-либо материалов, то есть, другими словами, установить, в какой степени портрет является документальным. Сама хронология гоголевских изображений необыкновенно выразительна.

Портреты Гоголя-студента апокрифичны. Неизвестный художник изобразил Гоголя, вероятно, никогда не видав его в натуре, пользуясь литографией Дмитриева-Мамонова, приложенной к «Московскому сборнику» 1852 года [1].

---

[1] Недавно обнаруженные и в качестве сенсационной новинки усиленно репродуцированные портреты Гоголя работы некоего Алексеева или Горюнова представляют собой особый вид спекуляции именами великих людей. Портреты эти не что иное, как модные картинки 30—50-х годов XIX века с пририсованными к ним головами литературных и театральных знаменитостей. В Театральном музее имени А. А. Бахрушина (Москва) было несколько таких портретов, подписанных фамилиями Алексеева и Горюнова и представляющих собой продукцию если не одной руки, то одного замысла. Очевидно, стремление обогатить во что бы то ни стало бедную гоголевскую иконографию заставило приложить этот портрет (невзирая на крайне низкое его художественное исполнение) даже к академическому изданию сочинений Гоголя. Определение характера работы Горюнова—Алексеева принадлежит А. Ф. Коростину и Н. Д. Эфрос (см. статью Н. Д. Эфрос «Новые портреты Гоголя». Гоголь, Статьи и материалы, изд. Ленинградского университета, Л., 1954). Ныне указанные портреты находятся в Пушкинском доме в Ленинграде.

Четыре портрета относятся к петербургскому периоду жизни Гоголя (портреты Венецианова, учеников Венецианова — «Кабинет В. А. Жуковского», Каратыгина, Пушкина). Только первый из них является портретом по существу. Значение второго — сомнительно, а два последних — наброски, не могущие претендовать на полноту характеристики и значение настоящего портрета, что, разумеется, не умаляет их иконографической ценности.

К первому заграничному путешествию Гоголя относятся рисунки В. А. Жуковского, ценные общим своим настроением и точностью изображения внешнего облика (в частности костюма) Гоголя того времени.

В 1839 году Гоголь поселился в Москве, выезжая на короткое время в Петербург. В этот период с него был сделан ряд портретов, в том числе набросок Э. А. Дмитриева-Мамонова — «Гоголь, читающий «Мертвые души», единственный портрет, в котором в лице Гоголя выявлен волевой, а не созерцательный, как обычно, момент. Этим портретом начинается ряд основных портретов гоголевской иконографии.

К началу 40-х годов относится незаконченный портрет, нарисованный на обороте портрета Пушкина. Портрет, несомненно, относится к расцвету творческой деятельности Гоголя. Авторство Тропинина недостоверно. Далее идет не талантливый, но честный в отношении к натуре портрет Мазера, заканчивающий первую серию московских изображений Гоголя.

В сентябре 1840 года Гоголь был уже в Италии. Здесь на протяжении двух лет Моллер, а затем А. Иванов пишут его портреты, являющиеся наиболее популярными в гоголевской иконографии. Многочисленные портреты, написанные Моллером, сводятся к трем типам. На портрете первого типа писатель изображен картинно закутавшимся в плащ, на темном фоне. Лицо сильно освещено. На губах улыбка, загадочная и несколько саркастическая. Повидимому, к этому портрету относится замечание П. В. Анненкова, который считал улыбку Гоголя искусственной, «взятой Гоголем только для сеанса». По словам Анненкова, Гоголь «делал лицо, позируя художнику». Основной вариант этого типа находится в Ивановском областном краеведческом музее, куда он был передан из Третьяковской галлереи. Портрет подписан и датирован 1840 годом. Это тот портрет, который был приобретен П. М. Третьяковым у автора в августе 1870 года; тогда же, повидимому, Моллер сделал по просьбе Третьякова копию с другого портрета, написанного для матери Гоголя. Портрет, на-

---

Другой «новинкой» является портретная миниатюра, подписанная: *Vidal.* В подписи указано и место исполнения: *Roma.* Она была опубликована неким Александром Шик («Гоголь в Ницце», Paris, 1946, стр. 21) и, по уверению автора публикации, является портретом Гоголя. Между тем лицо, изображенное Видалем, мало напоминает Гоголя. Трудно представить себе, чтобы художник-профессионал (а миниатюра сделана не дилетантской, а опытной рукой) не смог передать ни характера лица, ни отдельных его черт: обостренного к подбородку овала лица, широких скул, формы лба и гоголевского носа, острого, тонкого и длинного. Характер прически на портрете — общеевропейская мода, которую никак нельзя связывать только с Гоголем. Портрет датируется 1838 годом, но изображенный человек явно моложе Гоголя.

ходившийся в Русском музее, представлял собой авторское повторение экземпляра Третьяковской галлереи. Он отличался от основного варианта овальным форматом.

Второй тип — портрет, находившийся у Хомякова и ныне принадлежащий Историческому музею. Гоголь изображен в халате и рубашке с отложным воротником. По рисунку он мало отличается от первого типа. Портрет не подписан и не датирован. Полное сходство костюма с костюмом на известных портретах Иванова, очевидно, вводило в заблуждение некоторых исследователей, приписывавших этот портрет Моллера кисти Иванова вопреки категорическому утверждению С. Т. Аксакова. Вариант портрета хранится в Русском музее. В нем Гоголь изображен при том же освещении и в том же повороте. Рубашка широко распахнута на груди.

Наконец, третий тип моллеровского портрета — тот, который был написан Моллером по просьбе Гоголя для матери писателя; он находился в семье Гоголя до 1919 года, когда был передан в Полтавский музей. Портрет Гоголя, в настоящее время находящийся в Третьяковской галлерее, является авторским повторением. Он не подписан и не датирован. На этом портрете Гоголь изображен благожелательным советчиком, великим тактиком, житейским дипломатом и практиком, каким он рисуется и по письмам к матери и по той роли, которую он сыграл в жизни самого Моллера. Нельзя не отметить, как об этом сказано выше, живой заинтересованности в работе художника, одушевляющей лицо писателя в этом портрете.

Помимо костюмов все три типа сильно разнятся между собой рисунком лица и освещением. В первом портрете на щеке заметна припухлость, которая особенно резко выступала в повторении портрета, хранившемся в Русском музее. Голова Гоголя слегка наклонена вниз, взгляд исподлобья. Нос не имеет характерной гоголевской формы. Пробор, в отличие от всех гоголевских портретов, на левой стороне. Лицо освещено слева и слегка сверху. Портрет, как уже сказано, датирован самим художником 1840 годом.

Вторым по времени я считаю так называемый хомяковский портрет, хотя оба его варианта не имеют авторской подписи и даты. Как уже сказано, он изображает Гоголя в красновато-коричневом халате и рубашке с отложным воротником, в которых он позировал Иванову. Пробор справа, как в портрете Иванова и во всех других изображениях Гоголя. Сильный свет падает на лицо почти прямо. Лицо Гоголя здесь более плоско, исчезла неприятная припухлость щеки, выражение лица стало мягче. Но структура лба, глазных впадин и нос остались без перемен.

Наконец, третий тип, где Гоголь изображен слегка улыбающимся, в парадном костюме, чрезвычайно интересен, благодаря своей близости к ивановскому портрету. Можно предположить, что Моллер и Иванов одновременно писали эти портреты. Однако только в третьем своем портрете Моллер исправил рисунок лица, воспользовавшись результатом работы Иванова. В самом деле, именно на третьем моллеровском портрете воспроизведены характернейшие черты лица Гоголя: его овал, форма лба, немножко неправильный разрез глаз, острый кончик тонкого носа. Сходство это не так бросается в глаза потому, что голова повернута в другую сторону. Но совпадение как общего типа, так и всех деталей лица обнаруживается между последним портретом Моллера и схематическим акварельным наброском головы Гоголя, сделанным

Ивановым, который был буквально воспроизведен Моллером. Разница между ними только в наклоне головы и выражении рта, которое, возможно, зависит от случайного мазка, исказившего форму и придавшего лицу в портрете Иванова выражение какой-то брезгливости. Из этого сопоставления вытекает оценка иконографической ценности портретов Моллера и Иванова и определяется участие Иванова в создании последнего по времени типа портрета Моллера. Приходится особенно сожалеть о пропаже портрета, принадлежавшего матери Гоголя, так как экземпляр Третьяковской галлереи является все же только его повторением. Отсюда становится понятно отношение Иванова к работе Моллера, которое сказалось в том, что именно свой портрет Иванов предлагал награвировать Иордану, умалчивая о существовании портрета Моллера.

В 1841 году Александр Иванов написал знаменитый овальный портрет Гоголя. Первый экземпляр этого портрета был подарен Гоголем Жуковскому, а второй, почти в точности повторенный Ивановым,— Погодину. В силу обстоятельств, изложенных нами выше, в статье «Работа Иванова над портретом Гоголя», портрет писался «от всех в большой тайне» (слова Иванова) и никоим образом не предназначался для опубликования. Запрет Гоголя нарушил Погодин, приложив к своему журналу «Москвитянин» литографию с ивановского портрета.

Ивановскими портретами заканчивается ряд живописных изображений Гоголя.

Далее, до самого конца его жизни, следуют лишь немногие наброски, по большей части неточные и незаконченные. Лучшие из них — рисунки Дмитриева-Мамонова и Рабуса. Но, конечно, ни один из них не может претендовать на наименование портрета в той полноте значения этого слова, какую придавал ему сам Гоголь.

Описания портретов Гоголя расположены в хронологическом порядке. Опущены портреты сомнительные, копии, а также все портреты, написанные после смерти Гоголя [1].

---

[1] Привожу библиографию о портретах Гоголя: П. А. Ефремов. Портреты Гоголя и рисунки к его сочинениям. «Русская старина», 1878, V, стр. 163; Н. П. Собко. Поправки и дополнения (к вышеуказанной статье). «Древняя и новая Россия», 1878, № 7; П. А. Ефремов. Н. В. Гоголь. Его портрет, писанный в 1834 г. академиком Венециановым. «Русская старина», 1879, № 9, стр. 172; А. Черницкая. Портреты Гоголя. «Исторический вестник», 1890, № 3; М. Н. Сперанский. Портреты Н. В. Гоголя. «Гоголевский сборник», изд. института кн. Безбородко в Нежине. Киев, 1902; Н. В. Гоголь и В. А. Жуковский. Альбом выставки. Изд. К. А. Фишер, М., 1902; М. Н. Сперанский. Портреты Н. В. Гоголя [вступительная статья к альбому портретов Гоголя, изданных ОЛРС, М., 1909]; Н. Г. Машковцев. История портрета Гоголя. «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. II, М.—Л., 1936, стр. 407; Н. Г. Машковцев. Комментарии к иконографии Н. В. Гоголя. Статья, приложенная к альбому «Н. В. Гоголь. Материалы к проектированию нового памятника», М.—Л., 1936; Описание рукописей и изобразительных материалов Пушкинского дома, т. I. Н. В. Гоголь, М.—Л., 1951; Н. Д. Эфрос. Новые портреты Гоголя. «Гоголь. Статьи и материалы», изд. Ленинградского университета, 1954, стр. 362.

* * *

1. А. Г. ВЕНЕЦИАНОВ (1780—1847). Портрет Н. В. Гоголя. Литография. Подпись (обратная): *Венецiановъ. 1834.* Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва.

Единственный вполне достоверный и художественно ценный портрет Гоголя петербургского периода. Гоголь представлен здесь настолько несхожим с его позднейшими изображениями, что портрет возбуждал некоторые сомнения. Однако сопоставление его с карикатурой П. А. Каратыгина, несомненно сделанной с натуры, а также авторитетное свидетельство С. Т. Аксакова, давшего точное описание наружности Гоголя времени венециановского портрета, вполне с ним совпадающее, начисто устраняют все сомнения. Лицо Гоголя кажется несхожим с другими портретами, главным образом благодаря другой прическе, полному отсутствию усов и облагороженной форме носа, не имеющего той птичьей формы, которую имел в натуре нос Гоголя, о чем он сам неоднократно, касаясь своей наружности, писал своим задушевным друзьям: «Мой длинный, похожий на птичий, нос (о сладостная надежда!)»[1]. (Письмо к М. П. Балабиной).

А. Г. Венецианов — ученик Боровиковского. Его отец переселился в Москву из Нежина, так что Гоголь в какой-то степени мог считать его своим земляком. Превосходный портретист, один из первых русских художников, занявшихся литографией, Венецианов явился энергичным пропагандистом этого способа художественной печати.

Портрет Гоголя представляет собой автолитографию Венецианова, судя по обратной подписи художника, сделанной им непосредственно на камне. Литография эта известна всего лишь в нескольких экземплярах.

2. ГРУППА ХУДОЖНИКОВ-ВЕНЕЦИАНОВЦЕВ (А. Н. МОКРИЦКИЙ, Г. К. МИХАЙЛОВ и ДРУГИЕ). Кабинет В. А. Жуковского (1836 г.?). Холст. Масло. Музей А. С. Пушкина, Ленинград.

Картина не только крайне слаба по исполнению, но имеет весьма ограниченное документальное значение. Детально и отчетливо на картине представлен кабинет Жуковского в его квартире, в так называемой Шепелевской половине Зимнего дворца, где Жуковский жил по должности воспитателя наследника. Кабинет, повидимому, писан с натуры. Невысокая комната уставлена книжными шкафами, украшена скульптурой и картинами. Справа — мягкий, обитый кожей, диван; на диване — Пушкин и Крылов. Стоя, облокотился на ручку того же дивана несуразно маленького роста Гоголь. Сзади (неизвестно на чем) поместился В. Ф. Одоевский. В некотором отдалении от этой группы, слева, стоит Кольцов, фигура которого способна вызвать недоумение своей позой и миной чем-то обиженного человека, недовольно и растерянно смотрящего в пространство. Повидимому, картина должна была изображать петербургских поэтов и писателей, впервые знакомившихся с Кольцовым; может быть,

---

[1] Гоголь, т. XI, стр. 129.

художник хотел представить его читающим стихи. Кольцов был при жизни Пушкина в Петербурге два раза — в 1834 и 1836 годах. На этом основании комментаторы датируют картину 1836 годом. Это было бы совершенно правильным и убедительным, если бы картина писалась с натуры. Ценность ее в этом случае была бы огромна. Но даже поверхностный анализ убеждает, что мы имеем дело не с групповым портретом, написанным на основании этюдов, сделанных с натуры, и даже не с композицией, созданной на основе личных впечатлений художников, а с совершенно беспомощной и, возможно, более поздней компиляцией, сработанной, однако, под руководством человека, знавшего все обстоятельства и частности изображенного события.

Как уже сказано, возможно, что с натуры писана сама комната. В этом убеждает конкретность деталей ее обстановки (картины на стенах, фасон мебели, приземистость самой комнаты и т. д.). Для портретов же художнику был предоставлен, как это можно предположить, материал в виде существовавших тогда гравюр и литографий. В частности, голова Гоголя изображена в точности по литографии Венецианова, и к ней приделано очень плохо нарисованное и неудачно связанное с ней туловище. Изображение Пушкина весьма близко к литографии Гиппиуса (чрезмерно широкий лоб, узкие, резко очерченные губы), изданной в 1828 году. Рабское следование чужому портретному материалу, неумение художника свободно компоновать человеческие фигуры объясняют деревянную неподвижность персонажей картины, полную ее нескомпонованность и грубые ошибки в перспективе, совершенно исказившие фигуры. Крылов и Пушкин представлены гигантами. Кольцов и особенно Гоголь — мальчиками-подростками. Несмотря на указанные дефекты, картина интересна как свидетельство признания Гоголя петербургскими литераторами, группировкой персонажей (Гоголь рядом с Пушкиным) и очевидным стремлением передать подвижность, юркость Гоголя.

Кроме перечисленных лиц на картине изображены П. А. Плетнев, А. А. Перовский, М. Ю. Виельгорский, Ф. Ф. Вигель, А. Н. Карамзин.

До Великой Октябрьской социалистической революции картина находилась в имении Остафьево, принадлежавшем роду Вяземских. При ликвидации Остафьевского музея картина перешла в состав коллекций Государственной библиотеки СССР имени В. И. Ленина, экспонировалась на Пушкинской выставке 1937 года в Москве и, наконец, вошла в состав вновь организованного Всесоюзного музея А. С. Пушкина.

Любопытно сообщение Жуковского, что он хотел поручить художнику приписать к одной из групп портрет П. А. Вяземского — заказчика картины,— почему-то забытого художником. Это подтверждает сборный характер композиции картины. Картина была отправлена Вяземскому, портрет которого, однако, так и не был включен в картину.

Либрович (в книге «Пушкин в портретах», Спб., 1896) пишет, что П. А. Вяземский утверждал, будто картина написана одним из братьев Чернецовых. Другие исследователи (В. Я. Адарюков) предполагают, что автором картины был один из учеников Венецианова. Это вполне подтверждается воспоминаниями А. Н. Мокрицкого, прямо говорящего, что картина вышла из школы Венецианова.

3. П. А. КАРАТЫГИН (1805—1879). Гоголь на репетиции «Ревизора» (18 апреля 1836 года, накануне первого представления «Ревизора» на сцене Александринского театра в Петербурге). Бумага. Карандаш. Под рисунком надпись: *Гоголь въ 1835 году.* Институт русской литературы Академии наук СССР, Ленинград.

Сын П. А. Каратыгина в своих «Воспоминаниях» дал исчерпывающий комментарий этому портрету.

«Гоголь был сильно ветревожен и, видимо, расстроен... Нескромную веселость возбуждала не комедия, но ее автор. Невысокого роста блондин с огромным тупеем, в золотых очках на длинном птичьем носу, с прищуренными глазами и плотно сжатыми, как бы стиснутыми губами. Зеленый фрак с длинными фалдами и мелкими перламутровыми пуговицами, коричневые брюки и высокая шляпа-цилиндр, которую Гоголь то порывисто снимал, запуская пальцы в свой тупей, то вертел в руках, все это придавало фигуре великого писателя нечто карикатурное» («Исторический вестник», т. IX, 1883, стр. 736). По сообщению Каратыгина, портрет был нарисован артистом с натуры карандашом на обертке его роли, сложенной пополам.

Учитывая карикатурность изображения, нужно отметить, что оно является одним из немногих портретов Гоголя в рост. Впервые опубликован в 1883 году (гравюра Паннемакера) при упомянутой статье Каратыгина-сына в «Историческом вестнике».

В Институт русской литературы поступил из коллекции П. Я. Дашкова.

Дата, имеющаяся на рисунке, сделана посторонней рукой и ошибочна.

4. А. С. ПУШКИН (1799—1837). Портрет Гоголя. 1833. Институт русской литературы Академии наук СССР (Пушкинский дом), Ленинград.

Разбросанные во множестве на листах черновых тетрадей рисунки Пушкина, возникавшие одновременно с работой над текстом, имеют огромное значение и вне рамок биографии и истории творчества Пушкина.

Штрих пушкинского рисунка достаточно выразителен. Огромное число его портретных набросков почти безошибочно расшифровывается. Они показывают остроту восприятия Пушкина и силу его зрительной памяти. Почти все портреты имеют оттенок шаржа, явно преувеличивающего характерные черты изображаемого лица. Это беглые характеристики, не претендующие на значение законченных портретных работ. Часто Пушкин возвращался к интересовавшим его лицам. Иногда это возвращение обусловливалось новыми поводами к воспоминанию, иногда — неудовлетворенностью Пушкина своей изобразительной работой. Портрет Гоголя известен пока только один. Он очень близок по внешним признакам к карикатуре Каратыгина (прическа «тупеем», седлающие длинный нос узенькие очки, фигурирующие только в наброске Пушкина и в карикатуре Каратыгина) и должен быть датирован так же, как и набросок Каратыгина, временем первой постановки «Ревизора». В иконографии Гоголя портретный набросок, сделанный рукой Пушкина, должен быть учтен как драгоценное по меткости и изумительное по своему лаконизму показание гениального современника о внешности Гоголя.



В. А. Жуковский. Н. В. Гоголь на террасе виллы
З. А. Волконской в Риме.

Рисунок. 1838—1839

5. В. А. ЖУКОВСКИЙ (1783—1852). Вилла Волконской в Риме. Рисунок пером. Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград. Альбом № 10-а.

Рисунок изображает аллею, идущую вдоль стены виллы. З. А. Волконская, Гоголь и Шевырев (оба в сюртуках и в цилиндрах) изображены разговаривающими.

Рисунок сделан, так же, как и нижеследующий, в конце 1838 — начале 1839 года, когда Жуковский был в Риме в числе лиц, сопровождавших наследника.



Э. А. Дмитриев-Мамонов. Гоголь, читающий «Мертвые души»

Рисунок. 1839

Рисунок важен для установления роста Гоголя, характеристики его фигуры и костюма в первый римский период. Фигура Гоголя (в том числе рисующего) усматривается и на других листах римского альбома Жуковского.

В. А. Жуковский много занимался рисованием и гравюрой крепкой водкой, учился рисунку в Дерпте у профессора Зенфа, а позднее — у Н. И. Уткина. Большинство работ Жуковского — пейзажи с натуры, оживленные человеческим стаффажем, исполненные в духе любимых им немецких романтиков.

Рисункам В. А. Жуковского посвящена специальная монография Н. В. Соловьева «Поэт-художник Василий Андреевич Жуковский», Спб., 1912. (Оттиск из журнала «Русский библиофил» за 1912 год.)

6. В. А. ЖУКОВСКИЙ. Гоголь, сидящий на террасе виллы З. А. Волконской в Риме. Рисунок пером. На рисунке собственноручная надпись Жуковского: *«Vue pris de la villa Volkonsky»*. Государственная публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград. Альбом № 10а.

В воспоминаниях Анненкова есть одно место, соответствующее рисунку Жуковского: «...длинные часы немого созерцания, какому предавался он [Гоголь] в Риме. На даче княгини З. Волконской, упиравшейся в старый римский водопровод, который служил ей террасой, он ложился спиной на аркаду богатых, как называл древних римлян, и по полусуткам смотрел в голубое небо, на мертвую и великолепную римскую Кампанью» (П. В. Анненков, Литературные воспоминания, Л., 1928, стр. 88—89).

На рисунке отчетливо видно, что Гоголь в то время (1838—1839) еще не носил длинных волос.

7. Э. А. ДМИТРИЕВ-МАМОНОВ (1823—1883). Гоголь, читающий «Мертвые души». Рисунок пером. 1839. Институт русской литературы Академии наук, Ленинград.

Чтение происходило в доме Нащокиных в Москве. Гоголь вернулся в Москву осенью 1839 года.

Рисунки Мамонова с изображением московских литературных деятелей, по преимуществу славянофильского толка, вращавшихся в гостиных А. Елагиной, Хомяковых, в доме С. Т. Аксакова, являются настоящими мемуарными характеристиками, меткими и острыми. До нас дошли три портрета Гоголя, рисованные Мамоновым. Из них наиболее значителен изображающий Гоголя «в действии», читающим «Мертвые души».

Среди гоголевской иконографии рисунки Э. Дмитриева-Мамонова пользуются заслуженной репутацией достоверных изображений Гоголя. И. С. Остроухов одним из первых обратил на них внимание. Однако, увлеченный новизной и живой непосредственностью работ Мамонова, Остроухов явно преувеличил их художественное значение.

Хотя Мамонов и обучался в Московском училище живописи и ваяния, а в 1858 году был удостоен Академией художеств звания художника живописи портретной, однако его произведения являются типичными работами дилетанта. Человеческое лицо он почти всегда изображал в профиль, и только в этом повороте ему удавались точные характеристики. Явное преобладание профильных портретов — самый яркий признак дилетантизма. Таковы наброски, покрывающие черновики Пушкина, и все портретные наброски, которые делал Гоголь. Как только Мамонов пытался изобразить лицо в фас, он сразу обнаруживал свое бессилие перед необходимостью передачи не только абриса формы, но и ее объема. Он, очевидно, удовле-



К. П. Мазер. Портрет Н. В. Гоголя
Рисунок. 1840

творился линией профиля и не посягал на большее. В тех редких случаях, когда он изображал сложную сцену в комнате, он обнаруживал решительное бессилие перед перспективой и раккурсами.

Рисунок Дмитриева-Мамонова заставляет вспомнить, что Гоголь был и изумительным актером, умевшим захватить внимание слушателей. Художник убедительно передал выражение лица читающего Гоголя и его жестикуляцию.

8. Э. А. ДМИТРИЕВ-МАМОНОВ. Портрет Гоголя. Государственная Третьяковская галлерея, Москва. Рисунок из альбома, принадлежавшего М. В. Бэер.

По типу примыкая к «Гоголю, читающему «Мертвые души», вероятно, сделан тогда же, а возможно, предшествует ему как предварительный набросок.

9. К. П. МАЗЕР (1807—1884). Портрет Гоголя. Бумага. Карандаш. Подпись: *К. Mazer. 1840 г.* Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, Москва.

Ранее находился в Остафьеве среди множества историко-литературных памятников, собранных П. А. Вяземским. Существует отличная фотография-факсимиле с этого портрета, выпущенная К. Фишером.

Мазер (Karl Peter Mazer) — второстепенный шведский художник. В конце 1837 года был в Финляндии, откуда приехал в Россию. В 1839 году был в Москве, где написал портрет Пушкина, до последнего времени считавшийся писанным с натуры.

В 1840 году до 18 мая Гоголь жил в Москве, в доме М. П. Погодина. Этим годом и должен быть датирован мазеровский портрет. По чьему заказу он был написан и у кого находился, неизвестно. Литография с него была приложена к «Молодику» за 1844 год (изд. И. Е. Бецкого, Спб.), что доставило Гоголю чрезвычайные огорчения.

10. Н. А. СТЕПАНОВ (1805—1877). Гоголь и кн. П. А. Вяземский (?). Набросок карандашом. В 1909 году был в коллекции В. Муравьева. Настоящее местонахождение неизвестно.

Рисунок сделан с натуры, вероятно, в Петербурге, где по преимуществу жил и работал Степанов. Характер внешности Гоголя позволяет датировать портрет началом 40-х годов. Он ближе всего к первому рисунку Мамонова. Можно предположить, что он сделан Степановым во время пребывания Гоголя совместно с С. Т. Аксаковым в Петербурге (Гоголь останавливался тогда у П. А. Плетнева).

Н. А. Степанов — известный карикатурист, создатель русской общественно-политической карикатуры, сотрудник Неваховича по «Ералашу» и основной художник «Искры». Пользовался уроками К. П. Брюллова. Занимался также скульптурой, сделав несколько карикатурных статуэток.

11. Г. И. ДУНИНА-БАРКОВСКАЯ. Набросок профиля Гоголя. Карандаш. Был в собрании Е. Н. Орловой.

М. Н. Сперанский определяет этот набросок временем первого заграничного путешествия Гоголя (1836), чему, как мне кажется, противоречит прическа Гоголя, характерная для конца 30-х годов. Дунина-Барковская принадлежала к кругу светских знакомых Гоголя. Как художница проявила себя портретными набросками.

12. Т. Г. ШЕВЧЕНКО (1814—1861). Портрет Гоголя. Масло. Подпись: *Т. Шевч.* Музей Т. Г. Шевченко, Киев.

Портрет впервые опубликован А. Л. Вейнберг в № 19—20 «Литературного наследства» за 1935 год. Так как установлено совершенно точно, что Шевченко никогда не видал Гоголя, то вполне естественно возникает вопрос об источниках, которыми мог пользоваться художник.

А. Л. Вейнберг считает в силу хронологических соображений и якобы большого сходства, что прототипом шевченковского портрета явился портрет И. Жерена-младшего. Эти соображения мне представляются совершенно неправильными. На шевченковской копии Гоголь более похож на себя, чем на жереновском оригинале. Привожу доводы, не позволяющие, по моему мнению, ставить эти портреты в какую-либо зависимость друг от друга:

1. Трудно представить, что Шевченко смог бы дать фигуру и лицо Гоголя в совершенно ином повороте, нежели в том портрете, которым он руководствовался.

2. Прическа и особенно усы более характерны у Шевченко, чем у Жерена. У Жерена пробор на правую сторону (что соответствует почти всем портретам Гоголя), у Шевченко — на левую, эспаньолки у Жерена вовсе нет. У Шевченко она появилась, и именно такая, как рисуют ее другие портретисты. Непонятно, как это могло произойти, если Шевченко имел только портрет Жерена.

3. Глаза Гоголя у Жерена изображены настолько своеобразно, что сомневаешься в достоверности этого портрета. Наоборот, у Шевченко глаза типично гоголевские.

4. Также совершенно не похож и костюм Гоголя. Так как портрет Шевченко не похож ни на один из существующих портретов Гоголя и в то же время исключена возможность, что Шевченко делал его с натуры, то остается предположить, что в основе его лежит неизвестный нам, очевидно, утраченный оригинал гоголевского портрета, который и послужил прототипом для Шевченко.

13. НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК. Портрет Н. В. Гоголя. Миниатюра масляными красками на картоне. Овал. В 1909 году был в коллекции М. В. Горового (Баку), сейчас его местонахождение неизвестно. Воспроизведен в альбоме портретов Гоголя, изданном Обществом любителей российской словесности (М., 1909).

Портрет относится не к 30-м годам, как указывал в своем комментарии профессор М. Н. Сперанский, но к началу 40-х годов. Датирующими признаками служат: прическа Гоголя, которую он стал носить только в 40-х годах, и костюм, очень близкий к костюму, изображенному А. Ивановым (темная верхняя одежда, может быть, халат, отложные воротнички сорочки — костюм, встречающийся только на портретах Моллера и Иванова), и очень далекий от франтовства первого периода. Лицо же портрета более всего напоминает тип Моллера (в плаще).

14. ИВАН ЖЕРЕН-МЛАДШИЙ(?). Портрет Гоголя. Акварель. Институт русской литературы Академии наук СССР, Ленинград. Не датирован.

Установление автора портрета представляет существенные затруднения, потому что было два художника, носивших эту фамилию. Один из них — Иван Жерен-старший — был учителем рисования в Москве. В 1808 году он был избран Академией художеств в «назначенные» по миниатюрным портретам, а в 1809 году ему дано звание академика. Второй — Иван Иванович Жерен-младший, сын предыдущего, в 1842 году получил звание неклассного художника миниатюрной живописи. Умер в 1850 году. За отсутствием достоверных и подписанных работ Жерена-отца и Жерена-сына установить, которому из них принадлежит портрет Гоголя, невозможно.



Ф. А. Моллер. Портрет Н. В. Гоголя
Масло. 1840

Ивановский областной музей

Портрет, повидимому, мало схожий; особенно странны и не похожи на гоголевские — выпуклые глаза, придающие чуждое выражение его лицу. В. В. Гиппиус считает портрет сомнительным.

15. В. А. ТРОПИНИН (?) (1776—1857). Портрет Гоголя. Картон. Итальянский карандаш и белила. (На обороте написанный маслом в два тона портрет Пушкина, в типе Кипренского.) Институт русской литературы Академии наук СССР, Ленинград.

На портрете (незаконченном) бесспорно изображен Гоголь, улыбающийся, с длинными волосами, эспаньолкой, в воротничках, как на портретах Иванова, и, повидимому, в халате. По всем этим признакам портрет следует отнести к 1839—1840 годам. Возможно, что он сделан с натуры, хотя этому противоречит толстый, совершенно не гоголевский нос.

Авторство портрета окончательно установить пока не удалось. Свободная живописная манера рисунка напоминает Тропинина. Однако биографы Тропинина (в частности, Н. А. Рамазанов) не упоминают о работе Тропинина над портретом Гоголя.

Впервые опубликован в сборнике Академии наук СССР «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования. Под редакцией В. В. Гиппиуса», т. I, 1936.

16. Ф. А. МОЛЛЕР (1812—1875). Портрет Н. В. Гоголя. Холст. Масло. 58 × 58,5. Подпись: *Ф. фон-Моллер. Рим. 1840*. Ивановский областной краеведческий музей (ранее Государственная Третьяковская галлерея).

17. Ф. А. МОЛЛЕР. Портрет Н. В. Гоголя (1840). Круг. Холст. Масло. Местонахождение неизвестно (до 1941 г. — в Государственном Русском музее). Вариант (повторение) предыдущего.

18. Ф. А. МОЛЛЕР. Портрет Н. В. Гоголя (1840). Холст. Масло. Местонахождение неизвестно. Вариант (авторская копия) № 17.

19. Ф. А. МОЛЛЕР. Портрет Гоголя. Холст. Масло. Государственный Исторический музей, Москва. Находился в коллекции Хомяковых. Начало 1840-х годов.

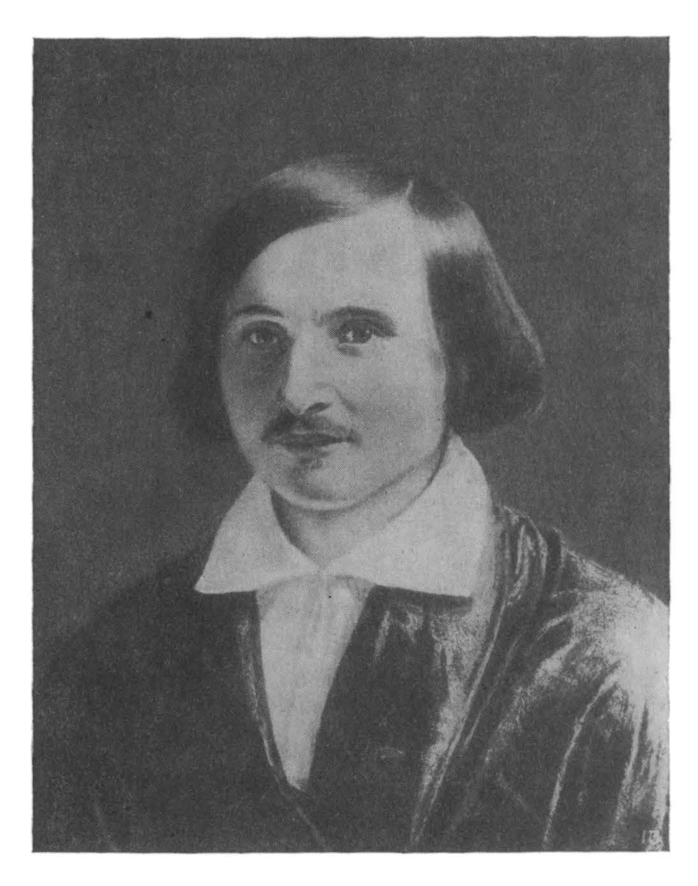
20. Ф. А. МОЛЛЕР. Портрет Гоголя. Холст. Масло. Подпись: *Ф. М.* Вариант предыдущего. Государственный Русский музей. Начало 1840-х годов.

Н. Д. Эфрос убедительно обосновала принадлежность последних двух портретов кисти Ф. А. Моллера[1].

Портрет Исторического музея не подписной. До Великой Октябрьской социалистической революции он был собственностью наследников А. С. Хомякова, которому, вероятно, и был подарен самим Гоголем. Портрет висел в кабинете Хомякова, в его доме на Собачьей площадке. После Октябрьской революции в доме Хомякова был организован Музей 40-х годов. В каталоге и путеводителе по названному музею портрет значился как работа Моллера. После ликвидации Музея 40-х годов портрет был передан в Исторический музей как работа неизвестного художника. В музее возникло предположение, что портрет принадлежит кисти Иванова. Помимо устной традиции, идущей от Хомяковых, авторство Моллера подтверждается свидетельством С. Т. Аксакова. Говоря о встрече с Гоголем, Аксаков писал своему сыну Ивану:

---

[1] Н. Д. Эфрос, Новые портреты Гоголя, сб. «Гоголь. Статьи и материалы», Л., 1954.



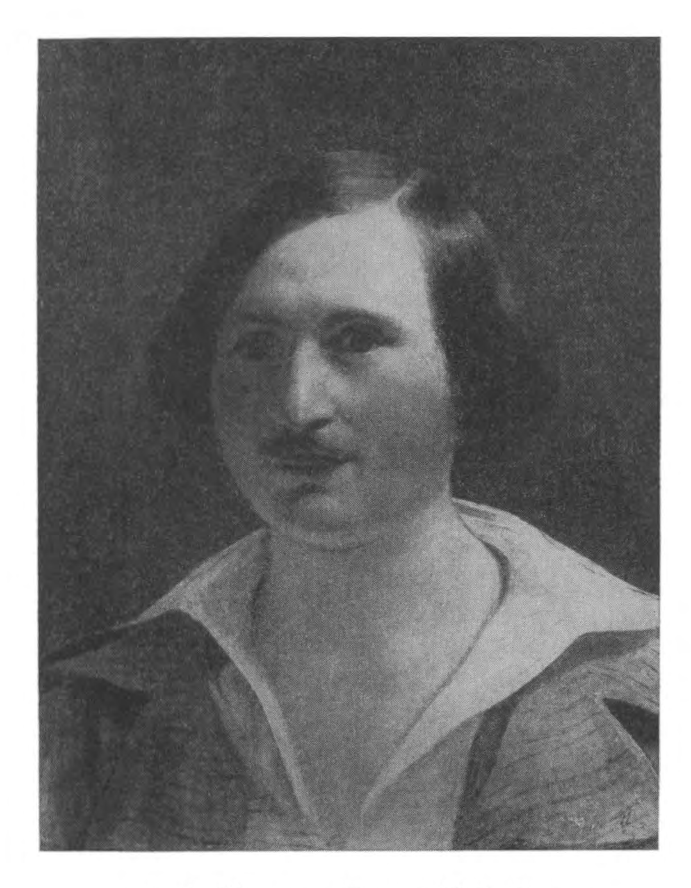
Ф. А. Моллер. Портрет Н. В. Гоголя
Масло. Начало 1840-х гг.
Исторический музей

«Таким схвачен он [Гоголь] на портрете Моллера, который, верно, ты видел у Хомякова. Таким бывает он в счастливые минуты творчества»[1].

М. Н. Сперанский правильно указывал, что чертами лица этот портрет ближе к работам Иванова, чем Моллера[2]; очевидно, это обстоятельство, в котором необхо-

[1] Цитирую письмо Аксакова по статье Н. Д. Эфрос «Новые портреты Гоголя», стр. 369.

[2] М. Н. Сперанский, Портреты Н. В. Гоголя, М., 1909, стр. 13.



Ф. А. Моллер. Портрет Н. В. Гоголя
Масло. Начало 1840-х гг.
Русский музей

димо разобраться, было причиной попыток приписать портрет Иванову. Совпадают с ивановскими портретами: поворот головы, прическа (пробор сделан на другую сторону) и костюм (халат и отложной воротничок рубашки), совпадает и темный фон портрета. В ленинградском варианте форма головы совпадает по контуру, но лицо освещено сильнее, шире раскрыт ворот рубашки.

Зная уровень художественных возможностей Моллера и учитывая отношение к нему Иванова, можно предположить самую широкую помощь Иванова молодому

художнику, которому покровительствовал Гоголь. Этим, думается, можно объяснить ряд особенностей хомяковского портрета, от которых потом так решительно и даже изобретательно отступил Моллер в позднейших вариантах. По отношению к ним хомяковский портрет является этюдом, в котором художник многое не доглядел в натуре, например форму подбородка, который особенно отчетливо показан в варианте с светлым фоном. Сходство портретов Иванова и Моллера я объясняю не только одновременностью работы, но и близостью, существовавшей между художниками.

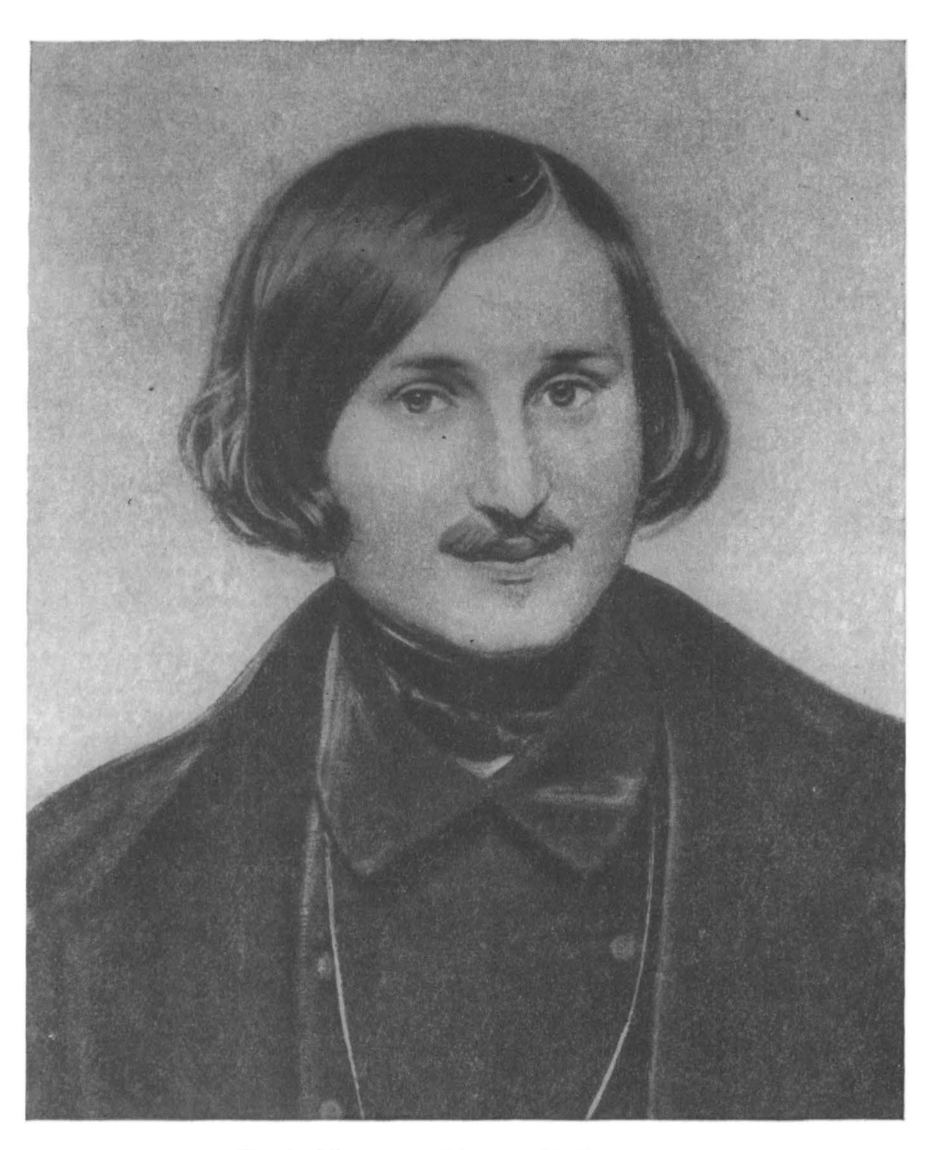
21. Ф. А. МОЛЛЕР. Портрет Н. В. Гоголя (1841). Холст. Масло. Портрет, писанный для матери писателя. Местонахождение неизвестно. Портрет хранился в семье Гоголя и в 1919 году был передан в Полтавский Государственный историко-краеведческий музей, где находился до 1941 года.

22. Ф. А. МОЛЛЕР. Портрет Гоголя. Холст. Масло. Справа внизу подпись: Ѳ. *Моллеръ*. Авторская копия предыдущего. Государственная Третьяковская галлерея. Москва.

23. Ф. А. МОЛЛЕР. Портрет Гоголя. Холст. Масло. Авторская копия № 21. Институт русской литературы Академии наук СССР, Ленинград.

Ф. А. Моллер, сын морского министра, сперва занимался живописью, как дилетант, не бросая своей службы в гвардии. В 1836 году, будучи вольноприходящим учеником Академии, он был награжден Первой золотой медалью за групповой семейный портрет. Тогда же он сблизился с Карлом Брюлловым, давшим ему несколько уроков живописи и рисунка, а главное, выдвинувшим его как художника силой своего авторитета. Уверившись в своем живописном таланте, Моллер вышел в отставку в чине штабс-капитана гвардии и отправился в Рим. В 1840 году из Рима он прислал в Петербург картину «Поцелуй». Совет Академии поспешил признать художника-аристократа академиком, картину поднести царю и «о всем изложенном с поздравлением уведомить достопочтенного родителя вновь признанного академика, его высокопревосходительство Антона Васильевича фон-Моллера». Общество поощрения художников тогда издало литографию с «Поцелуя», а картина водворилась в личных покоях Николая I в Царскосельском дворце. Возвратясь на короткое время в Россию, Моллер в 1847 году вновь отправился в Италию. В 1857 году за картину «Иоанн, проповедующий на острове Патмосе» признан профессором.

Римский период жизни Моллера тесно связан с Гоголем, который принимал самое близкое участие в устройстве запутанных личных дел Моллера. Этим делам посвящена значительная часть переписки между Гоголем, Моллером и Ивановым. Живя в Риме, Моллер увлекся натурщицей-итальянкой (позировавшей ему для «Невесты», «Русалки» и «Поцелуя»). Увлечение это кончилось тем, что Моллер переселился к Амалии (как звали натурщицу), семья которой начала бесцеремонно его эксплуатировать. Усилиями друзей, главным образом Иванова и Гоголя, Моллер с большим трудом был извлечен из цепких рук матери Амалии. Моллеру пришлось скрыться из Рима, дабы избежать неприятных встреч с семьей Амалии. Эта история, особенно



Ф. А. Моллер. Портрет Н. В. Гоголя

Масло

Третьяковская галлерея

в связи со смертью Амалии, сильно повлияла на Моллера. Вполне вероятно, что выбор сюжета его большой картины связан с этими переживаниями.

Гоголь, несомненно, специально позировал для портретов Моллера, подыскивал позу, выражение лица и, конечно, костюм. Эти портреты, особенно третий тип (портрет, писанный для матери Гоголя), несомненно, изображают Гоголя таким, каким он хотел казаться в том общественном или семейном кругу, для которого предназначался портрет. За портретами Моллера остается значение портретов, дающих первый по времени цельный, хотя и не полный образ Гоголя, и в этом основная причина их обаяния и необычайной популярности.

Любопытные сведения о портрете Моллера сообщает П. В. Анненков.

«Известный наш художник Ф. А. Моллер, оканчивавший свою «Русалку», писал в это же время портрет Гоголя. По возвращении моем из Субиако я раз застал в его мастерской Гоголя за сеансом. Вероятно, сеансы эти и были причиной, помешавшей Гоголю принять участие в нашей прогулке. Показывая мне свой портрет, Гоголь заметил: «писать с меня весьма трудно: у меня по дням бывают различные лица, да иногда и на одном дне несколько совершенно различных выражений», что подтвердил и Ф. А. Моллер. Портрет известен: это мастерская вещь, но саркастическая улыбка, кажется нам, взята Гоголем только для сеанса. Она искусственна и никогда не составляла главной принадлежности его лица». П. В. Анненков, Литературные воспоминания, 1928, стр. 115. Повидимому, Анненков говорит о варианте в плаще.

О портрете работы Моллера (третьего типа, на фоне неба) пишет в своих записках Берг («Русская старина», 1872, т. V, стр. 118). «Слышал я, что он заказан был Гоголем для отсылки в Малороссию матери после убедительных просьб целого семейства. Гоголь, повидимому, думал тогда, как бы сняться покрасивее, надел сюртук, в каком его никогда не видели ни прежде, ни после, растянул по жилету невероятную бисерную цепочку; сел, может быть, для того, чтобы спрятать от потомков, сколь возможно более, свой длинный нос, который, впрочем, был не особенно длинен».

П. А. Кулиш выдает моллеровский портрет за «самый схожий», якобы, по мнению самого Гоголя, ссылаясь при этом на его «Завещание». Напомним, что в «Завещании» имя Моллера, а также и портрет, им писанный, не упоминается вовсе.

24. А. А. ИВАНОВ (1806—1858). Два незаконченных рисунка-портрета Н. В. Гоголя на одном листе (1840). Бумага. Акварель. Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, Москва.

Лист, повидимому, извлечен из одного из ивановских альбомов. Он разграфлен художником на четыре части: в них эскизно набросаны, поверх портрета Гоголя, библейские сцены. Эта манера вторичного использования своих альбомов обычна для Иванова в конце его жизни. С левого портрета Ивановым сделана калька, находящаяся в отделе рисунков Государственной Третьяковской галлереи. Первый портрет, повидимому, оставлен незаконченным, как неудачный.

25. А. А. ИВАНОВ. Калька с предыдущего портрета. Государственная Третьяковская галлерея, Москва.

26. А. А. ИВАНОВ. Группа для дальнего плана «Явления Мессии». Бумага. Карандаш. Государственная Третьяковская галлерея, Москва.

27. А. А. ИВАНОВ. Фигура раба. Рисунок для картины «Явление Мессии». Бумага. Карандаш. Государственная Третьяковская галлерея, Москва.

В отделе рисунков Третьяковской галлереи есть ряд работ, связанных с Гоголем. Три обнаженные поколенные фигуры из заднего плана картины «Явление Мессии». Средняя и левая фигуры носят несомненные признаки черт лица Гоголя. Обнаженная фигура раба с головой Гоголя (рисунок для «Явления Мессии»).

Наконец, большое сходство с профилем Гоголя имеет лицо так называемого «дрожащего». Наряду с этим существуют более далекие от лица Гоголя вариации, смысл и значение которых вскрываются лишь в свете всей совокупности данных и соображений о работе художника над портретом Гоголя.

28. А. А. ИВАНОВ. Портрет Н. В. Гоголя (1841). Холст. Масло. Государственный Русский музей, Ленинград.

29. А. А. ИВАНОВ. Портрет Н. В. Гоголя (1841). Холст. Масло. Музей А. С. Пушкина (институт русской литературы Академии наук СССР), Ленинград.

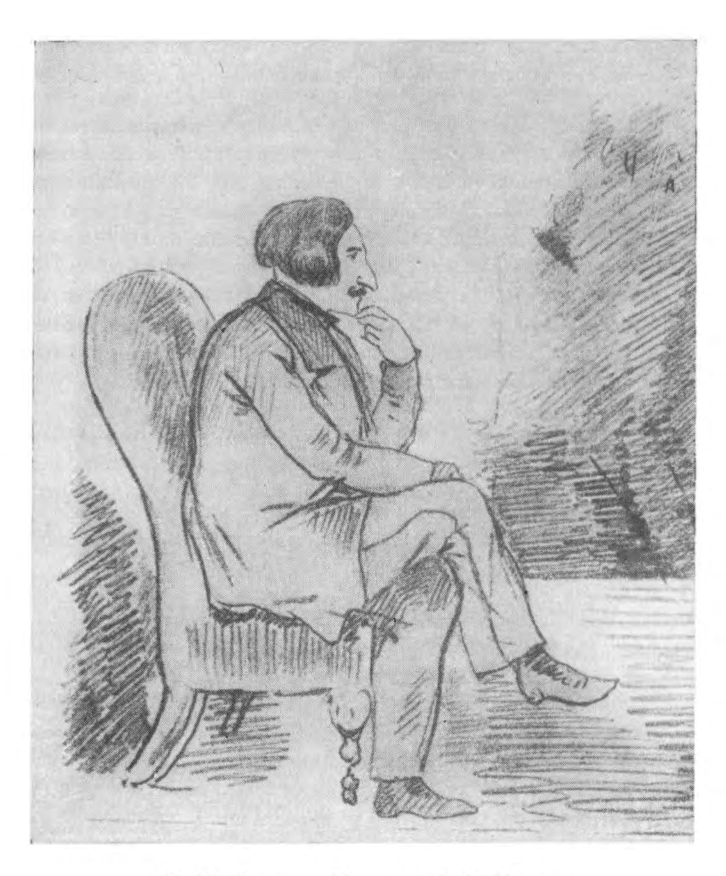
30. А. А. ИВАНОВ. Явление Мессии. Эскиз. Деталь правой половины эскиза. Холст. Масло. Государственный Русский музей, Ленинград. Так называемый «окончательный» эскиз картины, ранее принадлежавший М. П. Боткину.

Иванов вовсе не был портретистом. Портреты Гоголя — единственные им написанные портреты маслом. Оба портрета были сделаны для ближайших друзей Гоголя — Жуковского и Погодина — и отнюдь не предназначались для распространения. Однако Погодин, нарушив запрет Гоголя, опубликовал портрет в издававшемся им журнале «Москвитянин». Из Франкфурта, где был в то время Гоголь, он шлет гневные письма в Москву, обрушиваясь на нарушителя его воли и заодно пороча портрет, искаженный неумелым литографом. Гоголь пишет, что у него есть законные причины запрещать публикацию его портрета, но ни в одном из писем, так же как впоследствии в «Завещании», он не открывал этих причин.

Мною установлено, что работы Иванова, подаренные Жуковскому и Погодину, отнюдь не были вполне самодовлеющими портретными работами. Гоголь задумал ввести свое изображение в картину Иванова «Явление Мессии», и портреты были не чем иным, как штудиями гоголевского лица.

Эскиз к «Явлению Мессии» (Русский музей) включает в себя фигуру Гоголя, изображенного в позе кающегося грешника. К этому вели многочисленные варианты, иллюстрируемые рисунками (раб, «дрожащий», «поучающий»). Преждевременная публикация портрета уничтожила замысел Гоголя. В процессе дальнейшей переработки «кающийся» утратил свой психологический смысл и портретное сходство.

К этой истории в последний раз Гоголь возвратился в «Завещании», в котором есть специальный пункт, трактующий о портрете.



К. И. Р а б у с. Портрет Н. В. Гоголя
Рисунок

Ставший широко известным текст «Завещания» называл только имя гравера будущего портрета, не упоминая совсем имени художника. Узнав о смерти Гоголя, Иванов делает попытки разыскать свои портреты с тем, чтобы переслать их Иордану для гравирования. Письмо Иванова не застает Жуковского в живых, собственник же второго портрета, Погодин, видимо, оставляет запрос Иванова без ответа, так как подаренный ему Гоголем портрет успел уже перекочевать в коллекцию Прянишникова в Петербург.

Достойно внимания то обстоятельство, что вскоре после смерти Гоголя в «Художественном листке» В. Ф. Тимма (1852, № 8) появилась литография с ива-

новского портрета Гоголя, и именно с погодинского экземпляра. Художник-литограф несколько изменил черты лица Гоголя, придав ему хитроватое выражение, и убрал эспаньолку, которую Гоголь не носил в последние годы жизни.

Впервые история ивановского портрета Гоголя изложена мною в сборнике Академии наук «Н. В. Гоголь. Материалы и исследования», т. II, Л., 1936, стр. 407—425. В настоящей книге помещен переработанный текст этой статьи.

31. НЕИЗВЕСТНЫЙ ХУДОЖНИК. Шаржированный портрет Гоголя, 1840-е годы. Бумага. Карандаш. Альбом Е. М. Хомяковой. Государственный Исторический музей. Москва.

32. Гоголь среди русских художников в Риме, 1845, дагерротип. Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. На дагерротипе кроме Гоголя сняты: П. Орлов, Рамазанов, К. Бейне, Глебов, Лавеццари, Моллер, Шурупов, Нотбек, Штернберг, Михайлов, С. Левицкий, Монигетти, Бравура, Ставассер, Мокрицкий, Мариучча (натурщица).

В альбоме, изданном К. А. Фишером (М., 1902), фигура Гоголя выделена из группы и переснята в сильно увеличенном против оригинала размере. Именно этим изображением воспользовался И. Е. Репин для своего портрета Гоголя.

33. М. Л. НЕВАХОВИЧ (1817—1850). Шествие в храм Славы, Литография. «Ералаш», 1846.

Гоголь, являющийся центральной фигурой карикатуры, изображен спящим на втором томе «Мертвых душ». Карикатура, хотя и прижизненная, однако художник едва ли наблюдал Гоголя. Очевидно, он воспользовался литографией с портрета Мазера, несколько огрубив черты оригинала.

«Ералаш» — один из первых русских сатирических журналов.

Карикатура свидетельствует об охлаждении русского общества к Гоголю и может быть связана со статьей Сенковского в «Библиотеке для чтения», в которой Сенковский сообщил публике, что Гоголь вдался в мистицизм, не хочет продолжать «Мертвых душ» и т. д.

34. Э. А. ДМИТРИЕВ-МАМОНОВ. Профиль Гоголя 40-х годов. Бумага. Карандаш. Вклеен в альбом рисунков Дмитриева-Мамонова, принадлежавший М. В. Бэер. Государственная Третьяковская галлерея.

С этого рисунка была сделана литография, приложенная к «Московскому сборнику» за 1852 год. Перерисовку с этого портрета представляет собой портрет, сделанный по заказу П. Кукольника для «Иллюстрации» 1858 года, который в свою очередь послужил прототипом для портрета Гоголя-студента в мундире Нежинского лицея и в очках (Киев, университет).

35. К. И. РАБУС (1799—1857). Портрет Н. В. Гоголя. Бумага. Карандаш. 16 × 14. Был в Государственной Третьяковской галлерее.

Одно из самых поздних, если не последнее, прижизненное изображение Гоголя. Обстоятельства, при которых был сделан рисунок, неизвестны. Время устанавливается

прежде всего внешностью Гоголя (сутуловатая, более чем на каком-либо ином портрете, фигура, отсутствие эспаньолки, которую Гоголь не носил в конце жизни).

Считаю, что портрет можно датировать началом 50-х годов. Рисунок, вероятно, вырван из альбома.

К. И. Рабус — одна из самых заметных и в то же время мало изученных фигур художественной Москвы 1840—1850 годов — учитель ряда поколений московских художников. О Рабусе см. в «Материалах Н. А. Рамазанова», стр. 84, и в книге Н. Дмитриевой «Московское училище живописи, ваяния и зодчества», М., 1951, стр. 32.

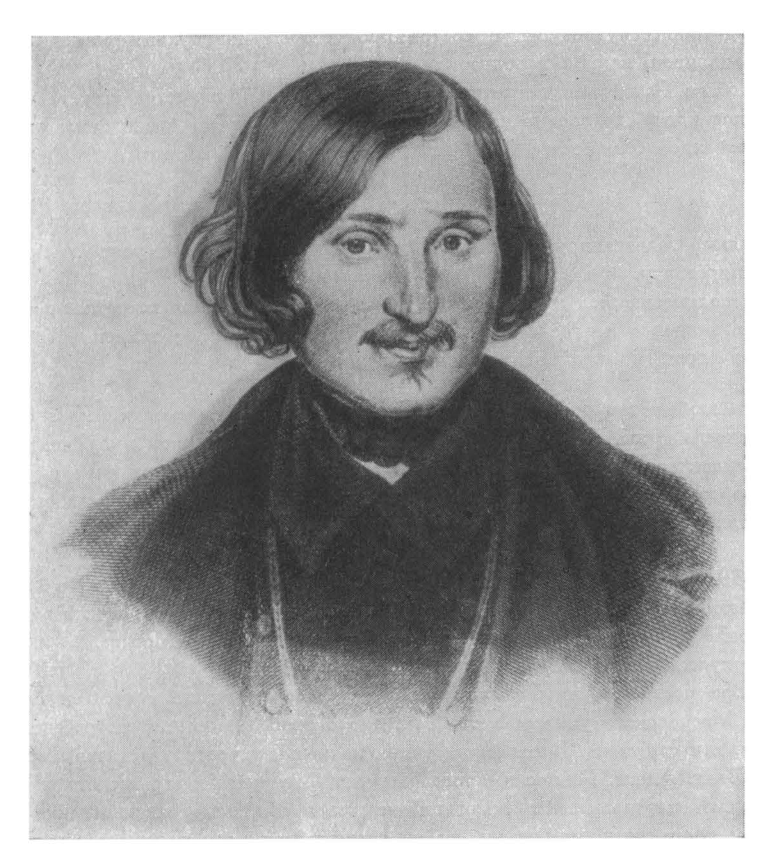
36. Э. А. ДМИТРИЕВ-МАМОНОВ. Портрет Гоголя. Начало 1852 года. Бумага. Карандаш. Овал. Смонтирован на одном паспарту с портретом К. П. Брюллова, также работы Дмитриева-Мамонова. Литературный музей, Москва. Рисунок изображает Гоголя в последние месяцы его жизни. Усталые глаза и изможденное лицо говорят о болезненном состоянии писателя. Эти признаки заставляют отнести портрет ко времени предсмертной болезни Гоголя, то есть к началу 1852 года. Трудно сказать, сделан ли этот портрет с натуры или же по памяти. Во всяком случае он основан на личном, непосредственном впечатлении художника.

37. Посмертная маска Гоголя. Гипс. Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, Москва.

Маска была снята скульптором Н. А. Рамазановым. Гоголь умер 21 февраля в 8 часов утра. Рамазанов был извещен об этом «после обеда» и немедленно, вместе с форматором, отправился на квартиру Гоголя. Таким образом, маска была снята через 6—8 часов после кончины писателя.

Приводим рассказ самого Рамазанова:

«21 февраля, после обеда, раздался звонок в моей квартире, и явился сильно встревоженный Г. А., который объявил о смерти Н. В. Гоголя. Правда, до того уже были точные слухи о тяжкой болезни последнего; но вряд ли кто равнодушно мог вынести весть о смерти этого человека. Однако нельзя было медлить; я позвал старика формовщика, и чрез четверть часа мы были уже на Никитском бульваре, в доме графа Т[олстого]. Гробовая крышка, встреченная нами у входа, подтвердила внезапную горестную весть. Я взошел по парадной лестнице в верхние покои, где, в совершенной темноте, ходил по комнатам хозяин дома, и на вопрос: где Н. В. Гоголь? — он ответил, указывая обратно на лестницу: там внизу! Когда я подошел к телу Гоголя, он не казался мне мертвым. Улыбка рта и не совсем закрытый правый глаз его породили во мне мысль о летаргическом сне, так что я не вдруг решился снять маску; но приготовленный гроб, в который должны были положить в тот же вечер его тело, наконец беспрестанно прибывавшая толпа желавших проститься с дорогим покойником заставили меня и моего старика, указавшего на следы разрушения, поспешить снятие маски, после чего вместе со слугой-мальчиком Гоголя мы очистили лицо и волосы от алебастра и закрыли правый глаз, который, при всех наших усилиях, казалось хотел еще глядеть на здешний мир...» (Материалы для истории художеств в России, кн. I, Москва, 1863, стр. 233.)



Ф. И. Иордан. Портрет Н. В. Гоголя
Гравюра. 1857

На гоголевской выставке 1902 года был экспонирован другой экземпляр маски, принадлежавший Н. Н. Черногубову. Он воспроизведен в альбоме выставки, изданном К. Фишером. На фототипии совершенно отчетливо виден полуоткрытый правый глаз Гоголя.

Н. А. Рамазанов (1815—1867) — скульптор, сын известного актера начала XIX века, поступил в Академию художеств в 1827 году, окончил ее в 1839 году. С 1843 года жил в Италии, где сблизился с А. А. Ивановым и познакомился с Гоголем. Вернувшись в Россию, жил в Москве, исполняя многочисленные заказы, главным

образом фигурной скульптуры, и состоя профессором по скульптуре в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.

В Москве Рамазанов встречался с Гоголем, о чем свидетельствует следующее (неопубликованное) его письмо к А. А. Иванову, находящееся среди бумаг последнего в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина, Москва.

«Москва, января 10, 1852 г.

Кланяюсь Александру Андреевичу и желаю ему здоровья, равно и братцу его Сергею Андреевичу.

Нижеподписавшийся находится в Белокаменной и на днях встретился в бенефис Щепкина в Большом театре с Н. В. Гоголем, почему и может сказать, что Николай Васильевич здрав, но крайне задумчив и скучен...»

Здесь любопытно упоминание, что Гоголь незадолго до смерти был в театре на бенефисе своего друга М. С. Щепкина. Упоминаемый в опущенном мною конце письма К. Т. Солдатенков — московский миллионер, составивший, отчасти по советам Иванова, свою коллекцию картин, завещанную им московскому Румянцевскому музею. Бюст Гоголя работы Рамазанова также входил в эту коллекцию.

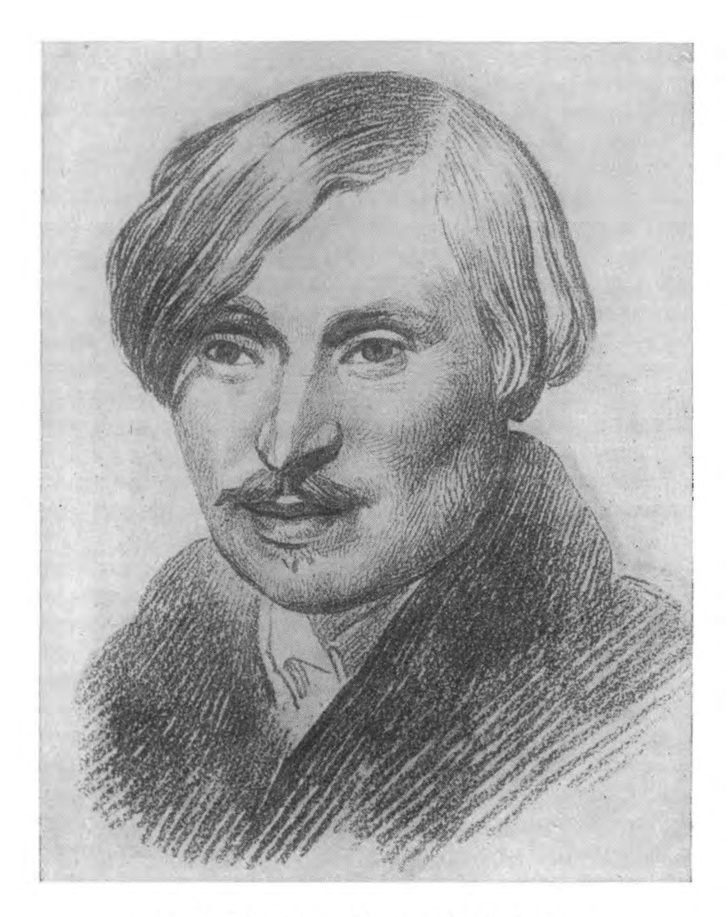
38—39. В. А. РАЧИНСКИЙ (род. в 30-х годах). Гоголь в гробу. Карандаш. Бумага. 21 × 34. Государственная Третьяковская галлерея, Москва. Гоголь в гробу. 33 × 20. Государственная Третьяковская галлерея, Москва.

Брат художника С. А. Рачинский сообщает:

«Вскоре после кончины Гоголя тело его было положено в гроб и перенесено в церковь Московского университета. Тут, около гроба, до самого погребения, постоянно дежурили студенты. В одном из таких ночных дежурств участвовал мой покойный брат Влад. Алекс. Рачинский, тогда студент 4-го курса юридического факультета. Обладая немалым талантом в рисовании и желая сохранить воспоминание об этом скорбном и торжественном бдении, он во втором часу ночи принялся рисовать профиль покойного, надеясь, что успеет окончить рисунок без свидетелей. Но в это время вошла в церковь графиня Е. П. Растопчина, обратила внимание на рисующего юношу, взглянула на его набросок и была поражена достигнутым сходством и передачею печати важного покоя, лежавшего на чертах усопшего. На другой день она рассказала о портрете В. И. Назимову, тогдашнему попечителю Московского университета. Он тоже пожелал взглянуть на него и настоял на том, чтобы он был воспроизведен и пущен в продажу. Так и сделали. Портрет был налитографирован в ограниченном количестве экземпляров и в несколько дней раскуплен».

С рисунка Рачинского была сделана литография, выпущенная без подписи художника и позднее неосновательно приписанная Дмитриеву-Мамонову.

40. Э. А. ДМИТРИЕВ-МАМОНОВ. Портрет Н. В. Гоголя. Автолитография с рисунка 40-х годов. Государственный музей изобразительных искусств, Москва.



А. А. Иванов. Портрет Н. В. Гоголя
Рисунок

Литография датирована 5 марта 1852 года, то есть исполнена через несколько дней после смерти Гоголя. Воспроизводит рисунок того же автора 40-х годов. Литография сделана по памяти, а не с натуры (с умершего Гоголя), как утверждали некоторые исследователи. С этой литографией непосредственно связана плохая литография, подписанная М(амонов?) и, возможно, послужившая как оригинал для фантастического рисунка «Гоголь-студент», помещенного П. Кукольником в «Иллюстрации» за 1858 год.

41. Ф. И. ИОРДАН (1800—1883). Портрет Н. В. Гоголя, 1857. Гравюра на меди с портрета работы Ф. А. Моллера, находящегося в Государственной Третьяковской галлерее (22), Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина, Москва.

Вот рассказ Ф. И. Иордана:

«Мои занятия в то время состояли в гравировании портрета Н. В. Гоголя, завещанного самим Гоголем. Ко мне пришел П. А. Кулиш с оригиналом Моллера — портретом, весьма схожим и хорошо написанным. Мне хотелось было награвировать его строгим манером, но в силу некоторых чисто личных соображений я решился выгравировать его рисовальным манером, чему много удивлялись».

В другом месте своих записок Иордан пишет: «Его (Гоголя) портрет, писанный Моллером,— верх сходства. Мне пришлось два раза гравировать с него».

Свидетельство Иордана, устанавливающее высокую степень портретного сходства моллеровских портретов, особенно авторитетно как свидетельство художника и человека, близко знавшего Гоголя.

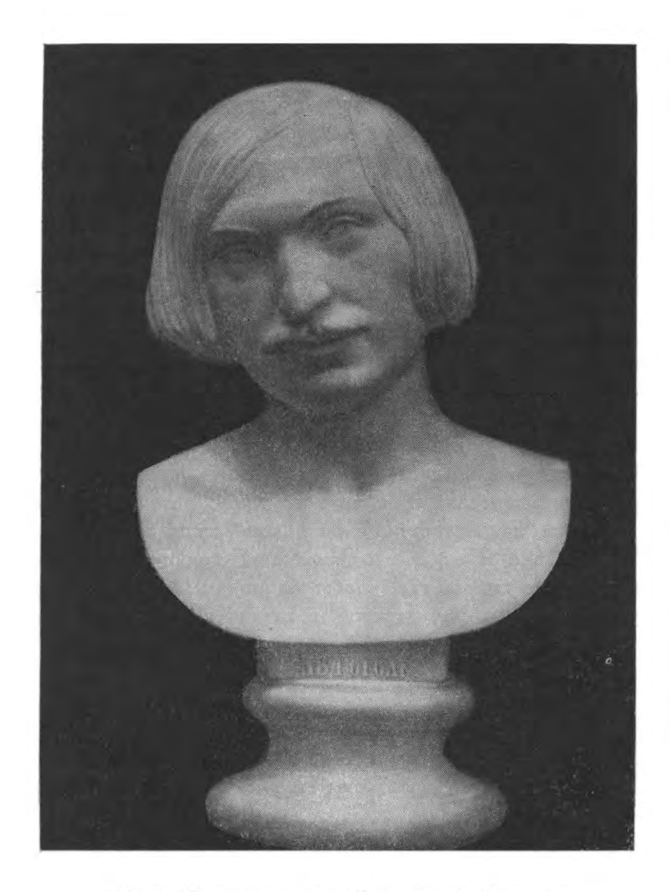
Однако ссылка на «Завещание», приводимая Кулишем, мне представляется некоторой подтасовкой фактов, едва ли возникшей в силу случайного стечения обстоятельств.

У Гоголя в «Завещании» сказано, что должны покупать тот его портрет, который будет гравирован Иорданом. В связи с этим пунктом известного ему уже «Завещания» Иванов поспешил написать Жуковскому и Погодину, у которых находились портреты Гоголя его работы. В то же время Иванов написал письмо и самому Иордану, осведомляя его о предпринятых шагах. Трудность сношений из-за огромных расстояний, смерти Жуковского и, вероятно, отсутствия уже у Погодина гоголевского портрета, вымененного или проданного им Прянишникову, сорвали замысел Иванова. Моллер оказался в лучшем положении: неизвестно откуда, оригинал Моллера попал в руки Кулиша. С этим оригиналом Кулиш отправился к Иордану, в результате чего получился тот самый портрет, гравированный Иорданом, который якобы был рекомендован для почитателей самим Гоголем как единственный, им самим одобренный. Таким образом, за портретом Моллера укрепилась слава не только наиболее схожего и лучшего из всех портретов Гоголя, но и им самим утвержденного.

Благодаря гравюрам Иордана портрет Моллера получил огромную популярность, вызвав бесчисленные повторения и копии. Кроме того, и сам Моллер не раз копировал в уменьшенном размере свои портреты.

Гравюра Иордана имеет особый интерес как гравюра, сделанная художником, близко знавшим Гоголя и поэтому давшим убедительную трактовку моллеровскому оригиналу. С этой точки зрения она является исключительно важной и заслуживает быть внесенной в число документальных портретов Гоголя.

Существуют три состояния гравюры Иордана. В третьем состоянии гравюра приложена к изданию П. А. Кулиша «Сочинения и письма. Н. В. Гоголь», Спб., 1857. Отдельные отпечатки этого состояния были сделаны на больших листах. Кроме того, в 1867 году с того же оригинала Иордан сделал гравюру меньшего размера, приложенную к Собранию сочинений Гоголя, изданному в 1867 году.



Н. А. Рамазанов. Бюст Н. В. Гоголя
Мрамор

42. А. А. ИВАНОВ (1806—1858). Портрет Гоголя. Рисунок карандашом. Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Ленинград. Без подписи и даты. По традиции датируется 1847 годом. На левой стороне листа едва заметен набросок характерного профиля Гоголя.

Поступил через М. П. Боткина, очевидно, из числа имущества, оставшегося после смерти Иванова в Петербурге в 1858 году.

С этого портрета существует гравюра, сделанная карандашной манерой неизвестным гравером, без даты и всяких подписей. Ровинский замечает, что в первых

отпечатках этой гравюры, сделанных точь-в-точь с оригинала, Гоголь представлен с различными глазами, во вторых — правый глаз исправлен Крамским (см. Д. Ровинский, Словарь русских гравированных портретов, т. I).

Портрет за исключением костюма и прически чрезвычайно близок ко второму (погодинскому) варианту ивановского портрета Гоголя, написанного маслом. Нет решительно никаких данных, указывающих на то, что портрет этот был сделан Ивановым действительно в 1847 году, то есть через шесть лет после первых двух портретов, и снова с натуры. Совершенно непонятно, зачем Иванов следовал в этой новой работе (если это рисунок с натуры) в точности повороту лица и прическе первых портретов. Более естественным мне кажется следующее предположение. После смерти Гоголя, озабочиваясь изданием его портрета, Иванов дорисовал бывший у него рисунок, возникший как подготовка к портрету Гоголя 1841 года. Подготовляя его как рисунок для гравюры или литографии, Иванов тщательно моделировал лицо, вместо халата нарисовал сюртук и подобрал волосы, учитывая то, чем недоволен был Гоголь в погодинском портрете, попавшем в печать. «Не скрою даже и того,— писал Гоголь Шевыреву в конце 1844 года,— что помещение моего портрета именно в таком виде, то есть налитографированного с того портрета, который дан мною Погодину, увеличивало еще более неприятность. Там я изображен, как был в своей берлоге назад тому несколько лет. Я отдал этот портрет Погодину, как другу, по усиленной его просьбе, и никак не подозревал, чтобы он опубликовал меня. Рассуди сам, полезно ли выставлять меня в свет неряхой, в халате, с длинными взъерошенными волосами и усами?»

Никак нельзя согласиться с комментаторами, что этот портрет представляет собой Гоголя в ином психологическом состоянии, чем масляный портрет Иванова. Едва ли можно видеть в лице Гоголя следы духовного страдания, физической переутомленности, истощения, как писал об этом профессор М. Н. Сперанский. (См. пояснительный текст к альбому «Портреты Н. В. Гоголя», М., 1909).

43. Н. А. РАМАЗАНОВ (1815—1867). Бюст Гоголя. Мрамор. Государственная Третьяковская галлерея, Москва. Не датирован и не подписан.

Повидимому, сделан после смерти Гоголя не только на основании посмертной маски, которую снимал автор бюста, но и по его личным впечатлениям, а может быть, и по портрету Александра Иванова, находившемуся в собрании М. П. Погодина. Гоголь изображен Рамазановым без эспаньолки, которая впервые отсутствует уже в римском дагерротипе и на всех позднейших портретах Гоголя и следов которой нет на посмертной маске. Возможно, что бюст Гоголя был заказан вместе с однотипным бюстом Пушкина К. Т. Солдатенковым, вместе со всей коллекцией которого оба бюста поступили в Румянцевский музей, откуда при ликвидации последнего были переданы в Государственную Третьяковскую галлерею.

В отчете Академии художеств за 1853—1854 годы упоминается о бюсте Гоголя из мрамора, исполненном Рамазановым по заказу В. Панова.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ [1]

НА ОТДЕЛЬНЫХ ЛИСТАХ

В ТЕКСТЕ

---

[1] В настоящий список включены данные о технике, размерах и местонахождении репродуцируемых произведений. Размеры указаны в сантиметрах.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Николай Георгиевич Машковцев
„ГОГОЛЬ В КРУГУ ХУДОЖНИКОВ“

Редактор *Н. П. Лапшина*
Оформление художника *В. В. Лазурского*
Художественный редактор *В. Д. Карандашов*
Технический редактор *А. А. Сидорова*
Корректор *С. И. Габинова*

Сдано в набор 29/X 1954 г. Подп. в печ. 6/VII 1955 г. Форм. бум. 70×92 1/16. Печ. л. 11,375 (условных 13,31). Уч.-изд. л. 9,785. Тираж 20 000. Ш 04831. „Искусство“, Москва, Цветной бульвар, 25. Изд. № 13392
Зак. тип. 2095

Типография № 2 Управления культуры
Ленгорисполкома
Ленинград, Социалистическая, 14

10 р. 80 к.

10 р. 80 к.